نبيلة الرزاز اللجمي

أصول قديمة في شعر جديد



الاشراف الفني : زهير الحمو

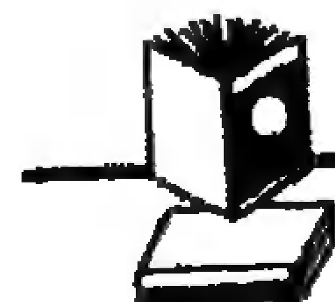
أصول قديمة في شعر جديد

دراســات فكريــة

« ٢١ »

نبيلة الرزاز اللجمي

أصوات قديمة في شعر جديد



منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٥

أصول قديمة في شعر جديد /نبيلة الرزاز اللجمي . -
دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٥ . - ٢٢٤ ص؛ ٢٤ سم . -
(دراسات فكرية ؛ ٢١).

١- ٨١١.٠٠٩ر ر ز ا أ ٢- العنوان ٣- الرزاز اللجمي
٤- السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع - ١٥٧٩/ ١٠ / ١٩٩٥

المقدمة

«من الماضي يولد المستقبل عبر الحاضر»[1]، الماضي والحاضر، ومعركة التالد والمحدث أمر ليس بالجديد، فهو قديم قدم التاريخ، فالاختلاف في الأجيال أمر إنساني لابد منه في كل زمان ومكان، ولكن شقته تتسع أحياناً، وتضيق أخرى، وفي الإنسان دوما متصارعان؛ الرغبة في التطوير والتغيير، قد تصل إلى مرتبة الثورة التي تطمح إلى اقتلاع كل قديم في طريقها، والرغبة في المحافظة على القديم الموروث، قد تبلغ درجة المبالغة في التقليد. واحدة تجرّ إلى الأمام، وأخرى تشد إلى الخلف، هذا الصراع الذي لاينتهي، والاحتكاك الدائم بين الأجيال التي تتمثل فيها الرغبات المتناقضة، هو الذي يؤدي إلي التجديد والتطوير.

هذا الصراع هو الذي يمنع من القفزات السريعة نحو مرتبة الثورة التي يُنبذ فيها كل قديم - وبخاصة في مجال الشعر - فيجعل الشعراء حاملي لواء التجديد، الذين يؤمنون أن لشعرهم دوراً في المجتمع، يتّقون بعضاً من هجمة القوة المعاكسة. والمجتمع تراثي في نزعته، والجمهور يتذوق التراث ويتأثر به، وليس من السهل عليه أن يتخلى عنه كله دفعة واحدة. لذلك بذل الشعراء المجددون - الذين نتحدث عنهم في هذا الكتاب - الجهد في ألا يضعوا أقدامهم وهم يتقدمون إلا على أرض ثابتة صلبة، لا هي باللزجة تنزلق بهم فيهوون، ولا هي باللينة التي تغوص بها الأقدام، ولايقوون على انتشالها فيثبتون في أماكنهم ولايتقدمون.

سيكون المقصود برواد التجديد في الشعر أولئك الشعراء الذين برزوا بعد الحرب العالمية الثانية وفي الخمسينات ومابعد، وكان لهم شعرهم التجديدي بلونه الجديد، في أوزانه وقوافيه وموسيقاه ولغته، وقد غلت

---

(١) رسائل بدر شاكر السياب - جمع وتقديم ماجد السامرائي ص ٨٣.

الثورة في نفوسهم على القديم، ودعوا إلى التحرر من قوالبه التي لم تعد قادرة على استيعاب أفكارهم وعواطفهم وانفعالاتهم، من قلق وتمرد وأمل وتطلع إلى الأفضل . . ولكنهم حين نظموا شعرهم التجديدي هذا لم يتخلوا عن الكثير مما تركه السلف، وكان لهم التراث أساسا ينطلقون منه إلى التجديد والإبداع، ولم يبتروا الصلة بين ماضٍ وحاضر، وكان تجديدهم تطوراً بطيئاً، هادئاً ومدروساً في كثير من الحالات، بل ومصحوباً بخشية من الانجراف وراء نوع من العداء للقديم الموروث، يقود إلى فوضى شعرية، يتهم بها أدونيس [1] وغيره كثيراً من الشعراء الذين ظنوا أن الشعر الجديد هو تحرر من كل قيد، فأخذوا يملؤون به صفحات الصحف اليومية.

إن الأمر الذي رغبت في استخلاصه من هذا البحث هو أن رواد التجديد الذين تحدثت عنهم، لم يحملوا في نفوسهم عداء للتراث، بل عرفوه حق المعرفة، وأحبوه وأفادوا منه، وجعلوه قاعدة ينطلقون منها إلى الإبداع الجديد، وهم بهذا لم يختلفوا عن أي من الشعراء الذين جددوا الشعر العربي على مدى العصور، فكل كان له دوره في التطوير الذي شكل سلسلة متصلة الحلقات، الحلقات التي تحمل كل منها بعضاً من قديم وشيئاً جديداً.

وكما عدت في البحث الى بعض من شعر السلف، الجاهلي والأموي والعباسي لا كله، اذ يستحيل عرضه كله؛ كذلك فعلت في الشعر التجديدي، فلم أذكر الشعراء المجددين كلهم، وانتقيت شواهدي تارة لهذا الشاعر وأخرى لذاك، اذ يستحيل عرض الشعر التجديدي كله، فاخترت بعضه الذي يمكن أن يكون صورة لكله.

وحين تحدثت عن الشعر الجديد الذي نما في الخمسينات واتضح لونه، لم تكن غايتي خوض المعركة بين القديم والجديد، بل رغبت في استقصاء ما لهذا الشعر الجديد من جذور تركها له السلف، لأقول إن هذا الجديد لم يكن ثورة عارمة تنبذ كل قديم، فهي إبداع جديد يقوم على ركائز ثابتة في الأعماق.

---

(١) في «زمن الشعر» لأدونيس، ص ٢٣٦ - ٢٣٧.

تمهيد

إن الشعر، كما نعرفه في تاريخه - العربي وغير العربي - من النشاطات الإنسانية البطيئة التطور، فله قواعده، وله نظمه التي تحد من سرعة حركته، وهو أشد هذه النشاطات ارتباطاً بالماضي وتمسكاً بقيوده.

والشعر العربي على اتهامه بالمحافظة والتمسك بالقديم، وشدة الميل فيه إلى التقليد، مر بمراحل من التطور والتجديد، لم تكن خفية قط. ولاقى هذا التطور من يناصره ومن يقاومه، ولكن ما استطاع الأول أن يبلغ به حد الثورة، ولاتمكن الثاني من سد الطريق أمامه، فسار في مساره الطبيعي، منسجما مع كل التغيرات الاجتماعية والفكرية والسياسية التي مر بها المجتمع. فحين نستعرض الشعر الأموي مثلاً، لايمكننا إلا أن نعترف بالتجديد فيه، تجديد عمر بن أبي ربيعة في الغزل الذي أصبحت له مدرسته العمرية، كما لحق التطوير في الغزل شعر البادية، فكانت مدرسة جميل أو الغزل العذري.

وكان الانغماس في الترف كذلك في هذا العصر من دوافع الوليد بن يزيد ليبتدع فن الخمرية في الشعر العربي، وقد سبق في هذا أبا نواس. وأدى تطور الحياة العقلية والخلافات السياسية والرغبة في المناظرات، إلى وجود شعر سياسي ينسجم مع تطور الحياة، وكانت المدرسة اللغوية بالبصرة أخذت تؤتي ثمارها، فأعدت طائفة من الشعراء لتصنع لها شعراً يعينها على بحوثها اللغوية، أو على الأقل ألهمتهم ذلك، وبرع في هذا الجانب رؤبة بن العجاج، فكان يتعمق بحثاً عن الغريب والوحشي الشارد في اللغة، ويعتمد على حسه وسليقته العربية في نحت الألفاظ واشتقاقها وتحريف صورتها في حروفها وحركاتها، وبذلك كانت أراجيز ومتوناً لغوية، وكانت أقدم صورة من صور الشعر التعليمي في العربية.[1]

---

(١) التطور والتجديد في الشعر الأموي - د. شوقي ضيف - طبع دار المعارف بمصر - الطبعة الثالثة - ص ٩/ ١٠.

وقد فطن الأوائل إلى أنه لابد للأدب نثره وشعره من التغير والتبدل بتغير الزمان والمكان وتبدلهما، وذكر ابن بسام في ذخيرته ذلك مستشهداً بقول أبي عامر بن شهيد الوزير الكاتب: «وكما أن لكل مقام مقالاً، فكذلك لكل عصر بيان، ولكل دهر كلام، ولكل طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة، وضرب من البلاغة لايوافقها غيره، ولاتهش بسواه، وكما أن للدنيا دولا، فكذلك للكلام نقل وتغاير في العادة، ألا ترى أن الزمان لما دار كيف أحال بعض الرسم الأول في هذا الفن إلى طريقة عبد الحميد وابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهم من أهل البيان؟ فالصنعة معهم أفسح باعاً، وأشد ذراعاً، وأنور شعاعاً، لرجحان تلك العقول، واتساع تلك القرائح في العلوم، ثم دار الزمان دوراناً، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة البديع وشمس المعالي وأصحابهما.

وكذلك الشعراء انتقلوا عن العادة في الصفة بانتقال الزمان، وطلب كل ذي عصر مايجوز فيه وتهش له قلوب أهله، فكان من صريع الغواني وبشار وأبي نواس وأصحابهم في البديع ماكان من استعمال أفانينه والزيادة في تفريع فنونه، ثم جاء أبو تمام فأسرف في التجنيس وخرج عن العادة، وطاب ذلك منه، وامتثله الناس، فكل شعر لايكون اليوم تجنيساً أو مايشبهه تمجه الآذان، والتوسط في الأمر أعدل، ولذلك فضل أهل البصرة صريع الغواني على أبي تمام، لأنه لبس ديباجة المحدثين على لأمة العرب، فتركب له من الحسن ماتركب [1].

وماذكره ابن شهيد في القديم هو تقريباً ماقاله ت. س. إليوت ذاته في العصر الحديث «كل تغير جذري في الشكل الشعري، يحتمل أن يكون أمارة تدل على تغير أعمق في المجتمع وفي الفرد»[2].

---

(١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة - علي بن بسام الشنتريني - تحقيق د. احسان عباس - طبع الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس - القسم الأول - الجزء الأول ص ٢٣٧ - ٢٣٨.

(٢) ت. س اليوت - الشاعر الناقد - تأليف ف - ا. ماتيسن ترجمة د. احسان عباس - المكتبه العصرية صيدا - بيروت ص ١٨١.

وقد أشار ابن رشيق في كتابه «العمدة» إلى أن أول من فتق البديع بين المحدثين بشار وابن هرمه وابن ميادة، ساقة العرب وآخر من يستشهد بشعره، ثم تبعهما كلثوم بن عمرو العتابي ومنصور النمري ومسلم بن الوليد وأبو نواس، واتبع هؤلاء حبيب الطائي والوليد البحتري وعبد الله بن المعتز»[1]، فبشار كان مجدداً في تفتيقه البديع، هذا التجديد الذي صار فيما بعد تقليداً، ويبدو أن ابن رشيق قد تقبل البديع من بشار ومن تبعه ولكنه لم يتقبل منه صنع المخمسات والمزدوجات التي رأى فيها «عبثاً بالشعر» بينما نراه اليوم نحن أمراً «تقليدياً» موروثاً.

وماكانت الصور الذهنية الحادة لدى ابن الرومي إلا تجديداً في زمانه وأما المجاز عند أبي تمام فقد أثار من المناقشات الكثير، ووقف الناس أمامه معجبين أو مشدوهين، فما تعودوا من المجاز إلا الواضح الشائع القريب من الحس والواقع، أما هذا الذي يتطلب إعمال الفكر، ومد الخيال إلى بعيد، فهو محدث، يقبل عليه الذين يرغبون دائماً في التطوير، ويعارضه المتشددون الذين يخشون أن يقضي الحديث على ماتركه السلف، يتهمونه بالغموض، ويسألونه لم لايقول مايفهم، فيتساءل هو: لم لايفهمون مايقال. كل هذا وشعر أبي تمام اليوم معدود من التقليدي الموروث.

ووجوه تطور الشعر في العصر العباسي متعددة منوعة، لاسبيل هنا إلى استعراضها والبحث فيها مفصلاً، ومانريد قوله، هو أن النقاش قد دار مطولاً حينذاك بين المحافظين والمجددين، وألفت الكتب في ذلك، وتتبع المحافظون سقطات المجددين بأناة وصبر طويل، ولكن شيئاً لم يقف في طريق تطور الشعر وتحديثه والإبداع فيه، لقد كان فيه الغث والسمين، ولكن الأيام كفيلة دائماً بالتصفية، فأما الزبد فيذهب جفاء، وأما ماينفع الناس فيبقى.

---

(١) العمدة لابن رشيق القيرواني – ج ١ ص ٨٥.

أما الموشحات التي طرب لها الناس في مجالس الغناء والبهجة، فقد أبى بعض مؤرخي الأدب أن يذكروها في مؤلفاتهم إلا على أنها أساءت للشعراء الذين شهروا بإجادة النظم، وأنها لاتستحق تسميتها بالشعر لأنها نظمت على غير أعاريض العرب. فقد قال ابن بسام في ذخيرته حين تحدث عن الشاعر عبادة بن ماء السماء إنه «سلك إلى الشعر مسلكاً سهلاً، فقالت له غرائبه مرحباً وأهلاً، وكانت صنعة التوشيح التي نهج أهل الأندلس طريقها، ووصفوا حقيقتها، غير مرموقة البرود، ولا منظومة العقود، فأقام عبادة هذا منآدها، وقوّم ميلها وسنادها، فكأنها لم تسمع بالأندلس إلا منه، ولاأخذت إلا عنه، واشتهربها اشتهاراً غلبَ على ذاته، وذهب بكثير من حسناته.. وأوزان هذه الموشحات خارجةعن غرض هذا الديوان، اذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب»[1].

فابن بسام يرى في الموشحات بدعة لايجوزذكرها في ذخيرته لأنها على غير أعاريض أشعار العرب، ويتهمها بالإساءة للشاعر عبادة بن ماء السماء، فقد ذهبت بكثيرمن حسناته، بالرغم من إقامته منآدها، وتقويمه ميلها وسنادها.

اختلفت الموشحات عن الشعر التقليدي في الشكل والإيقاع والمضمون واللغة، منسجمة بذلك مع البيئة التي نمت فيها وترعرعت، ولاقت المعجبين الذين طربوا لها وتغنوا بها، ولكنهاواجهت أنياباً مستعدة للنهش والتمزيق، ومع ذلك صمد منها الكثير الذي لايزال الناس حتى يومنا يتغنون به، وضاع بعضها الآخر في حنايا النسيان لأنه كان زبداً فذهب جفاءاً.

فالتجديد لم يكن لينقطع حبله في يوم من الأيام، وإن اختلفت أشكاله، ولكن هذا التجديد لم يصل مرة واحدة إلى الثورة التي تطرح كل قديم لتبدع جديداً لاجذور له، يفاجأ الناس به ويندهشون، ويقفون أمامه مشدوهين، وأكثر ماأصاب التطور المضمون والمعاني، وأما الشكل فقلما جرؤ

---

(١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة - لأبي الحسن علي بن بسام الشنتريني - تحقيق د. احسان عباس - طبع الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس - القسم الأول -الجزء الأول ص ٤٦٩ - ٤٧٠.

الشعراء على مسه فالبحور ظلت هي التقليدية، والأوزان هي الشائعة المعروفة، والتقيد بالقوافي والروي كان أمراً مسلماً به، وأما خروج الموشحات عن الأوزان التقليدية فلم يكن ظاهرة عامة في الشعر، فلم تكن الموشحات إلا جزءاً من الشعر الذي أطلق عليه اسمه الخاص، ولم ينظر إليه النقاد قط على أنه الشعر القوي المتين الجدير بعناية الدراسات، وإنما كان ينفع في مجالس اللهو والطرب.

والشيء الذي حظي بعناية النقاد حقاً، هو طريقة التعبير باعتماد المجاز وأنواعه، ولقي المجددون فيه أنصاراً ومعارضين كثرا، واستساغ النقاد شيئاً فشيئاً ذلك المجاز الذي يحرك خيال القارىء أو السامع، ويتطلب منه إعمال الفكر حتى يصل إلى الغرض، فكان منهم الصابي الذي قال: «وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه»[1]، وكان منهم الجرجاني الذي قال في أسرار البلاغة: «من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقفه في النفس أجل وألطف»[2].

حتى العصر الذي دعوناه بعصر الانحطاط أو الانحدار أو.. لو بحثنا في طياته لوجدنا شيئاً من تجديد، ولكن شدة عناية شعرائه بالصنعة والتكلف والزخرف، وانصرافهم إلى البهرجة عن المعاني والمضمون، وضعف لغة الكثير منهم، جعل شعراء النهضة يقفزون عنه حين أرادوا إبراز التراث العربي الشعري إلى ماقبله.

فإن الشعور القومي العربي الذي استيقظ في مطلع القرن العشرين، وأخذ ينمو مقابل الاتجاهات العثمانية التركية، جعل الأدباء والمثقفين يلتفتون إلى ماضي الأمة العربية، حيث الحضارة والعلوم والثقافة التي اعترف بها العالم بل وتأثر بها يوماً وأفاد منها، فوجدوا في هذا الماضي أمجاداً لا يجوز أن تطمس

---

(١) المثل السائر لابن الأثير -تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة -مكتبة نهضة مصر بالقاهرة سنة ١٩٦٢.

(٢) أسرار البلاغة - للإمام عبد القاهر الجرجاني - ط. دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت سنة ١٩٧٨ - ص ١١٨.

بل أحسوا أن من واجبهم أن يعيدوا إليها الروح، ونمت لديهم الثقة بالتراث والشخصية العربية التي يمكن إذا مااستعادوها قوية أن تقف في وجه المد الثقافي الغربي الذي قد يجد في الوطن العربي فراغاً فيحتله.

وهكذا عاد الشعراء إلى تراثهم الشعري يقرؤونه ويحفظونه فيتأثرون به، ويقلدونه كأنما يريدون أن يبرهنوا على أن الأمة العربية قادرة على الإنجاب الجيد بعد النكسة الطويلة في أيام الحكم العثماني كما فعلت قديماً فبلغت درجة من الحضارة لايستهان بها، وجعل الشعراء في مطلع عصر النهضة يتابعون أسلافهم القدماء، وبخاصة منهم أولئك الذين عاشوا في العصر العباسي، عصر الثقافات والعلوم والمعارف المنوعة.

وشرع الشعراء يستبقون في تقليد الأسلاف، من حيث الصياغة والتراكيب، ومن حيث احترام القواعد النحوية والألفاظ والأوزان والقوافي وطرائق التعبير المجازي، أما في الموضوعات فقد تناولوا القديم منها أحياناً واحتفظوا بالخطوط العريضة لها من غزل ومديح وهجاء ورثاء، كما وجهوا عنايتهم أحياناً أخرى إلى المدنية الحديثة ومنجزاتها العلمية، واهتموا بالواقع الاجتماعي والسياسي، وانتقدوه وهاجموه، ودعوا إلى الإصلاح والتحرر، فكانوا في أفكارهم منسجمين في هذا مع الواقع المعاصر، مجددين في معانيهم، أما أنموذجهم البياني فهو ذاك التقليدي، يحاولون أن ينقلوا إلى شعرهم صورة العالم الحديث بما فيه من تقدم وحضارة أو بما يحمله من مآس، ولكن بثوب بياني تقليدي ببنيته وأسلوبه وصياغته وأنغامه وألفاظه، وربما كان البارودي إمام التقليد الذي تبعه سائر الشعراء كشوقي وحافظ واسماعيل صبري ومحمد عبد المطلب وأحمد محرم.

وماكاد الشعراء يتأكدون من أنهم قادرون على النظم كالسلف لغة ومتانة في التراكيب وفصاحة ونغماً بل وموضوعات أحياناً، حتى وقف بعضهم ليعيد النظر في هذا الشعر المعاصر، ليجد أنه لم يتمكن من التعبير الصادق عما يعتلج فعلاً في نفس الإنسان المعاصر، ولم يكن إلا تقليداً أو

تصويراً لمناسبات ينقصه الانفعال العميق الحقيقي، فظهرت الدعوات الجديدة لتحديث الشعر كدعوة جماعة الديوان، (العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري)، ولم يقتصر نقد الجماعة للشعر الذي عدوه تقليدياً على ماأتى في الديوان بل ثابروا على هذا النقد، من خلال ماكتبوه في المجلات وماصدروه من كتب، وثابروا على دعوتهم للتحديث الشعري. وقد ألحت هذه الجماعة على أن الشعر الحقيقي هو ذلك الذي يعبر عن ذات الشاعر وتجاربه ونفسه، ولابأس في تحرر القصيدة من القافية الموحدة (وقد نظم عبد الرحمن شكري قصائد حررها من وحدة القافية، كلمات العواطف، واقع أبي قير، نابليون، الساحر المصري. .) والأمر الثالث الهام الذي خرجت فيه هذه الجماعة على التقليد، هو نظرتهم إلى القصيدة بصفتها كلاً متآلفاً ضمن نسق موحد، ويشرح العقاد ضرورة هذه الوحدة فيقول: «إن القصيدة لايجوز أن تكون أجزاء متناثرة يجمعها إطار واحد، ذلك أن الشعر الحق لايمكن أن يتمثل في شعر نغير فيه أوضاع أبياته، ومع ذلك لانحس أن مقاصد الشاعر قد تغيرت تبعاً لذلك [1].

ولاينكر أن هذه الدعوة قد أثارت ضجة كبيرة في مجال النقد، ولكن أصحابها حين نظموا لم يستجيبوا لدعوتهم هم بالذات إلا قليلا، وتلتها دعوة جماعة أبوللو التي يمثلها أبو شادي وحسن الصيرفي وأبو القاسم الشابي وصالح جودت وغيرهم. . وقد أشار ابراهيم ناجي في مقدمته لديوان أبي شادي «أطياف الربيع» إلى أن هذه الجماعة لها اتصالها بالأدب العالمي، وهي تتابع التيارات الفكرية الحديثة، وتحاول أن تجدد الشعر العربي وأن تنوع أغراضه وتوسعها.

وبرز طابع هذه المدرسة في إنتاج شعرائها، فتبين أنها ميالة إلى الشعر الوجداني الرومانتيكي، فيه الخيال الواسع، والتأمل في أسرار الطبيعة، والتساؤل عن المجهول، وفيه محاولات لتقليد بعض شعراء الغرب، كما

(١) محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي -د. محمد مندور الحلقة الأولى ص ٧٩ - ٨١.

دعت هذه المدرسة إلى نظم الشعر القصصي والمسرحي متأثرة في ذلك بما اطلعت عليه من الاثار الغربية، ومع أن جماعة أبوللو دعت إلى التحرر من قيد القافية الموحدة، وإلى التنويع في البحر ضمن القصيدة الواحدة، وإلى التجديد في بنية القصيدة، فإننا حين نستعرض شعر هذه الجماعة نلاحظ أن معظمه كان مقيدا بقافية واحدة، وبعضه نوع في القافية ولكنه لم يتحرر منها. وكذلك قيد البحر إذ لم تجرؤ الجماعة على الخروج عنه، فالبحور حتى حين تتنوع في القصيدة الواحدة تبقى هي البحور التقليدية المتوارثة، وأما وحدة البيت فقد أحبت الجماعة التمرد عليها، ولكنها لم تحسن التمرد، فأين التجديد مثلا في قول زكي أبي شادي في قصيدته الصعود حين يقول:

أسفا أعود الى المسا	ـء كما أتيت بنبع فني
لم ألق في دنيا الأنا	م سوى المهازل والتجني
دنيا تقوم على الدما	ء وبالدماء هوى تغني
وتدور طاحنة عقو	ل النابهين، وأي طحن
ويسوسها البلهاء من	غبن تعانيه لغبن
ومن الخراب يهزها	هزاً إلى ضغن وضغن

وربما استطعنا أن نجمع بين الرابطة القلمية في المهجر وجماعة أبوللو في المشرق من حيث الاتجاه إلى الشعر الذاتي والتأملي والغوص وراء أسرار الطبيعة، والخيال الواسع الذي كان للأدب الغربي أثر واضح فيه، كما نستطيع أن نجمع بينهما من حيث الرغبة في كسر القيود التقليدية من وزن ولغة سلفية وقافية وبنية، بل وحتى من حيث العناية بأنماط جديدة من الشعر، كشعر الحكايات التي قلدوا فيها حكايات لافونتين أو خرافات إيسوب، أو شعر الرحلات.

فلقد أحس شعراء الرابطة القلمية بالرغبة الملحة في أن ينظموا شعراً حديثاً لايكون الأساس فيه وزناً نمطياً وقافية تتكرر وألفاظاً طنانة، فقال ايليا أبو ماضي في مطلع « الجداول» :

لست مني أن حسبت الشعـ	ـر ألفاظاً ووزنـــــا
خـالفـت دربـك دربـي	وانقضى ماكان منا
فـانـطلـق عنـي لئـلا	تقتني هماً وحزنا
واتـخـذ غيـري رفـيقـاً	وسوى دنياي مغنى

أراد هؤلاء الشعراءمن جماعة أبوللو والرابطة القلمية أن يكسروا القيود وألا يكون شعرهم ألفاظاً ووزناً، ولكن الأعمال لم تكن كالنيات، فالأبيات هذه التي ذكرناها لم تكن شعراً بالمعنى الذي أرادوه وهل تختلف أبيات أبي ماضي التالية عن الشعر التقليدي السلفي في شيء حين يقول :

أقـول لنفسي كلما عضها الأسى	فآلمها صبراً ففي الصبر مكسب
لئن كان صعباً حملك الهم والأذى	فحملك مَن الناس لاشكّ أصعب
فلـو لا إبـاء مـازج الطبع لـم يكن	لمثلي مجيء في البراري ومذهب

وحين طمحت الرابطة القلمية وجماعة أبوللو إلى الفكاك من كبل الوزن والقافية أكثرت من الموشحات الموزونة على البحور التقليدية ولجأت إلى المخمسات والمزدوجات ونظمت على المشطور والموزون من البحور المعروفة، ولكنها لم تبدع جديداً في هذا المجال، فحاولت اللجوء إلى النثر الشعري وأبدعت فيه. وأما اللغة، فبذلت الجهد في أن تكون مأنوسة مألوفة، قريبة من حياة الناس، غنية في الوقت ذاته، بالشحنات العاطفية.

من كل ذلك يتبين لنا أن الرغبة في تجديد الشعر كانت ملحة في الربع الثاني من القرن العشرين» وتوالت موجاتها، ولكنها كانت تتكسر الواحدة

منها بعد الأخرى على صخرات منوعات، منها ثقافة الشعراء أنفسهم المبنية على التراث الذي لم تستطع النوايا التجديدية ولا المعرفة الحديثة لثقافة الغرب أن تزيحها عن مكانها أو تبدل فيها تبديلا جذرياً، ومنها الهجوم العنيف من المحافظين الذين ادعوا أن في التجديد تحطيماً للعروبة والشخصية العربية وخضوعاً للغرب وتسليماً له، وككل العصور كان هناك الراغبون في التجديد والمحافظون الذين يقفون في وجههم بشيء من الشراسة، حتى ليذكر أحمد زكي أبو شادي أن سبب هجرته إلى أمريكا مع تمتعه في مصر بمركز علمي ممتاز في جامعة الاسكندرية شعوره «بأن الرجعيين والناقمين بدأوا يعرقلون جهوده، ويسعون لمطاردته في عمله الحكومي، وبدأ الناشرون يرضون الرجعيين بالإعراض عن نشر كتبه، وأحس بالغبن الذي لحقه في عمله بالجامعة، والاضطهاد الذي يلازمه، وكاد الهم والمرض يبخعان نفسه، فلم يجد غير أمريكا ملاذاً ومهرباً، فركب إليها البحر في أبريل سنة ١٩٤٦»[1].

ولاضرورة هنا للتحدث عن مواقف المحافظين بالتفصيل، لكن من المهم القول إن موجات التجديد هذه بالرغم من أنها تكسرت على الصخرات ولم تحطمها فإنها شقت فيها شقوقاً مهدت للموجة الكبيرة التي لحقتها بعد الحرب العالمية الثانية. وصحيح أن جماعة الديوان وأبوللو والرابطة القلمية لم تصل إلى ماطمحت إليه من تجديد في الشعر، ولكنها كانت منظّرة للشعر، استطاعت أن توجد جواً شعرياً ثقافياً فيه بحث واستقصاء ومحاولات تجاوزت شعر النهضة التقليدي بخطوات يسيرة حقاً، ولكنها كانت متتابعة، وبدء المسيرة خير من الوقوف الوجل، وربما كانت هذه المسيرة هي التي وصلت حبل التجديد الشعري الذي كان له رواده في مطلع النصف الثاني من القرن العشرين أو بعد الحرب العالمية الثانية، حيث أخذ العالم يتطور بتسارع غريب، وقد قلبت القضايا العالمية والمحلية الكثير من المفاهيم الفكرية والسياسية والاجتماعية، وظن الكثير من مثقفي العرب ومنهم الشعراء أن

(١) الشعر العربي في المهجر: تأليف محمد عبد الغني حسن-دار مصر للطباعة ١٩٥٨. ص ٢٠٩.

حياة مابعد الحرب ستكون حياة الحرية والانطلاق، ولكنهم فتحوا أعينهم ليفاجأوا بأنهم لايزالون بعيدين عن الحرية التي طمحوا إليها، إن في مشرق البلاد العربية أو في مغربها، فالاستعمار لايزال مستحكماً في البلاد العربية بأشكاله المختلفة المباشرة وغير المباشرة، ولايزال الإنسان العربي عبداً للفاقة والجهل والمرض، وهناك الطبقة التي أفادت من الحرب فأثرت بشكل فاحش، وتلك التي ترى المال يسيل بين أيدي الأثرياء بلا حساب، وهي لاتجد أكثر مما يمسك الرمق، وزاد على ذلك كله نكبة فلسطين، مأساة العرب جميعاً، وخيبة أمل الشعب العربي، فاعتملت الرغبة في الثورة في نفوس الكثيرين من أبناء الشعب العربي في أقطاره المختلفة ونشبت الثورات فعلاً في بعض البلدان العربية ضد الاستعمار، ونشطت حركات التحرر هنا وهناك في الوطن العربي، والشعراء هم أبناء الشعب، واعتملت رغبة الثورة في نفوس الكثيرين منهم كما في نفوس الشعب، وشعروا بالرغبة في تمزيق كل مايقف عائقاً دون تحررهم من أنواع العبودية، وانعكست الرغبة هذه على شعرهم، فجعلوه مجالاً لثورتهم، ورأوا في الشعر الذي يحفظونه ويسمعونه – على ما مرّ به من تطور وتجديد – ما لايفي بحاجتهم للتعبير عما يغتلي بين حناياهم من ثورة وغضب، وآلام إنسانية ووطنية، وآمال وأفراح خيل لهم أنهم سيتمكنون من تحقيقها، فأخذوا يبحثون عن النمط الشعري الجديد الذي يمكن أن يحتوي كل هذا، عن النمط الثائر على القيود الشعرية كما على واقع الحياة، ومن أبرز هذه القيود الوزن، القافية، وحدة البيت، بنية القصيدة، طريقة التعبير، والموضوعات التي غلبت على الشعر التقليدي، فالشعر مازال حتى عهدهم يحتفظ بهيكله المقدس العظيم، لم تجرؤ الأحداث التي مرت بتاريخ الأمة العربية أن تعدل فيه إلا ظواهر سطحية، وظل الهيكل بمهابته يضم الشعر العربي بين جدرانه الثابتة. أما شعراء مابعد الحرب، فأرادوا لهذه الجدران أن تتهدم، لترفع من جديد على شكل آخر أكثر ليونة وفاعلية لتغيير أشكالها.

فهل ثار الشعراء حقاً الثورة التي أطاحت بكل قديم في الشعر، وقطعوا الحبال الموصولة به؟ أو كانت حركتهم حركة تحررية تحمل في أحشائها الكثير من بذور العقل والتهيب؟ لقد هدم رواد التجديد حينذاك أحد جدران الهيكل؛ البحور التقليدية في الشعر، ولكنهم احتفظوا بحجارته يصفونها بشكل جديد يتيح لهم التحرك بحرية أوسع من تلك القديمة، إلا أنهم لم ينفوا الجدران من الوجود، خوفاً من أن تلعب بهم الريح التي تهب من كل الأطراف، لقد احتفظوا بقواعد للوزن الشعري يحاولون ألا يخرجوا عنها، بل وحاولت نازك الملائكة أن تضع للأوزان الشعرية أطراً وحدوداً في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» خوفاً من أن تطيح الثورة بكل قديم فتترك الجديد بلا جذور، ولا يجد الشعراء المحدثون الأرض الثابتة التي يضعون عليها الأقدام، فقد كانت تتوقع تطوراً جارفاً عاصفاً إذ قالت في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد»: «والذي أعتقده أن الشعر العربي اليوم على حافة تطور جارف عاصف، لن يبقي من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية «الموضوعات» ستتجه اتجاهاً سريعاً إلى داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد».

ويحاول السياب أن يجرب تجربة جديدة في الأوزان بالجمع بين التفعيلتين فاعلاتن ومستفعلن لكن لا على الترتيب الذي ورد في الخفيف: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، بل بترتيب آخر يختلف كل الاختلاف، وذلك في قصيدته «جيكور أمي» ويشرح هذه المحاولة في الحاشية المخصصة للقصيدة، ويقول: «إن الفرضية التي تقوم عليها هذه القصيدة موسيقياً صحيحة. أرجو أن تتاح الفرصة لتجربة هذه الفرضية على جهاز الأصوات الذي سبق للدكتور محمد مندور أن قام ببعض التجارب عليه في باريس. غير أني لم ألتزم بذلك إلا في الأجزاء الأولى من القصيدة» (١). ويبحث السياب

(١) ديوان شناشيل بنت الشلبي – الحاشية ص ٨٠.

عن مبررات هذه التجربة ويبرهن على أن لها أصولها في الشعر القديم. ويهاجم عبد المعطي حجازي من قبل عباس محمود العقاد، الذي لايرضى أن يسهم في مهرجان الشعر إذا أسهم فيه عبد المعطي حجازي لأنه ليس بشاعر، فينظم حجازي بعد ذلك قصيدة على وزن تقليدي ليدل على أنه شاعر حقاً وقادر على النظم على الطريقة التقليدية. ولانجد شاعراً من الذين عُدّوا رواداً للشعر الحديث إلا ويفخر بما قرأ من تراثه وحفظ، كما نجدهم قد نظموا الشعر على الطريقة التقليدية إلى جانب طريقتهم الجديدة.

لقد أبدع هؤلاء الشعراء في تجديدهم الشعر، ولم يقتصر تجديدهم على الأوزان فقط، ولم يكتفوا كما ذكرت بهدم جدار البحور التقليدية في الهيكل العظيم، بل هدموا سائر الجدران، ولكن لم يرموا بالأحجار، بل أعادوا تصنيفها على شكل حديث، فقدروا قيمة ماورثوه عن الأسلاف حق تقديره، وكرروا القول إنهم لن يتخلوا عن الماضي بل لن يستطيعوا التخلي عنه، ففي رسالة لبدر شاكر السياب إلى سهيل ادريس بتاريخ ٧/ ٥/ ١٩٥٨ يقول في خلال حديثه عن الوجوديين: «لعل مع الوجوديين بعض الحق حين أطبق مشاعرهم على نفسي.. ومع ذلك فالإنسان ذو تاريخ، ذو ماض.. ومن هذا الماضي، هذه الجذور، يأتي الأمل.. من هذا الماضي.. -الجذور- تكلل هامة الشجرة عبر جذعها الأجرد اليابس، هذا الحاضر بالورق والزهر والثمر، هذه هي الفاقدة التي لم يحاول الوجوديون أن يفتحوها: من الماضي يولد المستقبل عبر الحاضر»(١).

وكذا الشاعر صلاح عبد الصبور هلل في مقالته« متحف الشعر العربي» للجهد الكبير الذي بذله أدونيس في جمعه مختارات الشعر التي صدرت في المجموعة الأولى التي غطت حقبة تمتد من بدايات الشعر العربي حتى العصر الأموي وقال من جملة ماقال: «ومما لاشك فيه أن الشاعر المحدث لم يكن ليخوض هذه التجربة لو لم يفطن إلى أهمية تحديد كلمة التراث الشعري العربي، وبخاصة بالنسبة لشاعر محدث.

---

(١) رسائل بدر شاكر السياب جمع وتقديم ماجد السامرائي - طبع دار الطليعة ص ٨٣.

«فالتراث هو جذور الفنان الممتدة في الأرض، والفنان الذي لايعرف تراثه يقف معلقاً بين الأرض والسماء. وقد تكون كلمة التراث سهلة المفهوم عند معلمي اللغةوالأدب، فالتراث عندهم هو كل ماخطه الأقدمون وحفظته الصفحات المسودة، أما الشاعر فالتراث عنده هو مايحبه من هذا الذي خطه الأقدمون وحفظته الصفحات، التراث عنده هو مايجد فيه غذاء روحه ونبع إلهامه ومايتأثره، أو يتأثر به من النماذج». (١)

وربما واجه هؤلاء الشعراء الحديثون الذين ظلوا يقدرون ما في التراث من قيم شيئاً من النقد الذي يوجهه لهم زملاء آخرون رغبوا في أن يطرحوا الماضي بتمامه ليبدعوا جديداً لاجذور له، فأخذوا يدافعون عن التمسك بالتراث الذي أشار إليه صلاح عبد الصبور، باحثين عن مؤيد لرأيهم عند الأدباء الغربيين الذين أحبهم العرب المحدثون وشرعوا في تقليدهم، لذا كتب السياب في رسالته ليوسف الخال يستشهد برأي الشاعر ت. س إليوت فيقول: «هل قرأت ماكتبه ت. س إليوت عن الموهبة الفردية والتراث وعلاقتهما بالشعر؟ يجب أن يبقى خيط يربط بين القديم والجديد، يجب أن تبقى ملامح القديم في الشيء الذي نسميه جديداً، وعلى شعرنا ألا يكون مسخاً غربياً في ثياب عربية أو شبه عربية، يجب أن نستفيد من أحسن ما في تراثنا، في نفس الوقت الذي نستفيد فيه مما حقق الغربيون..»(٢)، وربما أراد السياب أن يشير إلى قول إليوت في مقالته: «الموروث والموهبة الفردية»: «ان كان الشكل الوحيد للموروث - أي توريث السالف للمخالف - يعني اتباع طرق الجيل السابق لنا مباشرة في سبل نجاحه بولاء أعمى أو بانقياد وجل، فمن الحق قطعاًأن نخذل الناس عن الموروث والاتباعية، فكثيراًمارأينا المسايل الضحضاحة تضيع في الرمال، والجدة أياً كانت خير من المكرور المعاد، غير أن الموروث ذو دلالة وقيمة أوسع من ذلك بكثير إذ لايمكن تسلمه تسلم

(١) حتى نقهر الموت - صلاح عبد الصبور - طبع دار الطليعة بيروت ص ١٧٧ - ١٧٨.

(٢) من رسائل بدر شاكر السياب - جمع وتقديم ماجد السامرائي - طبع دار الطليعة ص ٨٠.

التركة الموروثة، وإذا شئت أن تحصل عليه كلفك جهداً وعناء، وهو في المقام الأول يتطلب الحسّ التاريخي، وقد نسميه شيئاً لايستغني عنه تقريباً كل من شاء أن يستمر شاعراً بعد سن الخامسة والعشرين، والحس التاريخي يتضمن إدراكاً لمضي الماضي وشهوده في الحاضر معاً»[1].

فشعراؤنا المجددون الذين برزوا في النصف الثاني من هذا القرن وشهروا بأنهم رواد التجديد في الشعر، لم تسحرهم العصرية المطلقة من كل قيد سلفي فيتورطوا فيها، ولم ينسوا الماضي وتراثهم الغني فيسقطوه من حسابهم، فكان نتاجهم ذا أصول ممتدة في الماضي، وفروع خضراء في الحاضر، ومتطاولة إلى المستقبل؛ لذا صمد أمام الهجمات العنيفة، والرياح العاتية التي هبت عليه، فقد ظل ماقرؤوه من التراث حياً في أذهانهم، متفاعلاً مع الحاضر، لم يختزنوا الماضي ويتركوه معطلاً، أو يقلدوه التقليد الأعمى، بل استطاعوا أن يسكبوا عناصر الموروث مع الحاضر الحي، فيبدعوا نمطاً جديداً يلبي في آن الرغبتين المتصارعتين في الإنسان، المحافظة على القديم، والميل إلى الحديث بل ورأى شعراء منهم أن بعض المناسبات تحتم عليهم النظم على الطريقة التقليدية، كما قال السياب في رسالته للشاعر أحمد خضر دحبور في ٢٠/ ٢/ ١٩٦٢: «من قال إني لايعجبني إلا الشعر الحر؟ إن المناسبة - كما قلت - تحتم عليك أن تكتب على النهج القديم، أي النهج الذي يربطنا بتراثنا، بماضينا.. يوم كانت فلسطين للعرب، ويوم حرر العرب فلسطين من الروم.. واليهود أيضاً. لقد فعلت الشيء ذاته إبان العدوان على السويس. لقد شعرت بأن تراثنا كله، ماضينا وحاضرنا الذي يستمد معناه منه.. مهدد بالزوال، ولهذا كتبت قصيدتي عن بور سعيد على النهج القديم.. لتكون صلة بين الحاضر والماضي، ألم أقل في القصيدة:

فالويل لو كان للعادين ماقدروا لانهدّ من حاضر ماض فأخزانا»[2]

---

(١) ت.س. اليوت الشاعر الناقد - تأليف ف.ا. ماتيسن - ترجمة د. احسان عباس ص ٧٣.

(٢) من رسائل بدر شاكر السياب جمع وتقديم ماجد السامرائي - طبع دار الطليعة ص ١٣٦.

ولو استعرضنا دواوين هؤلاء الشعراء الذين عُدّوا رواد التجديد، لرأينا فيها الكثير من القصائد المنظومة على البحور التقليدية، والتي حافظت على العناية بالقافية والروي، ولرأينا كذلك علاقة بعض الشعراء بالموروث أمتن من بعضهم الآخر. والحقيقة أن رواد التجديد استطاعوا بمحاولتهم التحرر من الشكل القديم أن يشقوا أمام الشاعر طريق الحرية في الحركة والاختيار في الوزن والقافية، وخففوا من رتابتهما، كما شجعوه على الدخول في حلبة الصراع في الحضارة الحديثة، فاندفع معبراً عن هذا الصراع الذي دخل حومته بفكره وعواطفه وأحاسيسه، مستعيناً في تعبيره بخيال واسع مبدع منسجم مع طبيعة العصر، وبرموز طريفة وأساطير فيها نكهة القديم الخالد الذي يعيد الشاعر الحديث جدل طاقاته - على حد تعبير ت.س. إليوت - ليفيد منها في الحاضر الجديد.

ولكن هؤلاء الشعراء الرواد لم يتجاوزوا الموروث الشعري كله، فلو تجرد الحاضر من كل قديم، ماوجد الحاضر نفسه(1) - كما قال نجيب محمد البهبيتي - لقد كانوا أصحاب رؤية وحذر في مسيرتهم التطويرية، فالشعر إبداع إنساني لابد له من أن يؤدي دوره في المجتمع الذي له تاريخه الفكري والروحي والذي مثله الدكتور عز الدين اسماعيل بدوائر زنبركية تتسع كل دائرة منها عن سابقتها حتى ليمكن تمثل الدوائر السابقة كلها في إطار الدائرة الأخيرة لأن كل حلقات الماضي تعيش وتؤثر في الحاضر، ثم إن الحاضر يؤثر في المستقبل ويتأثر به.

ولم تكن مهمة رواد الشعر الحديث بالهينة اللينة، اذ كان عليهم أن يمسكوا بجوانب التشابه تحت الظواهر المختلفة بين الماضي والحاضر، وأن يعيدوا النظر في هذا الماضي، في ضوء المعارف العصرية ومشاعر أبناء العصر وأحاسيسهم وطريقة وعيهم للأمور، كل ذلك لتقدير مافيه من قيم إنسانية وروحية، واستلهام هذه القيم والمواقف في الإبداع العصري الذي يقوم على

(1) أبو تمام حياته وحياة شعره - نجيب محمد البهبيتي، ص ١٨٠.

التوازن بين الجذور الضاربة في أرض الماضي، والفروع الغضة في الحاضر.

وكان عليهم إلى جانب هذه المهمة التي تتطلب منهم الكثير من الروية أن يواجهوا أمرين اثنين متناقضين:

أولهما: هجمة المحافظين من النقاد والشعراء والقراء الذين أرهبهم المساس بالهيكل الشعري العظيم المتوارث وخافوا عليه من التهديم وأشفقوا ألا تقوم له قائمة من بعد، ربما كان ذلك نتيجة لشدة الألفة مع القديم الموروث، وعدم تكوّن الاستعداد النفسي والفكري بعد لتقبل هذا الجديد الذي لم يعرفه الناس في المدارس ولاقرؤوه في الجامعات، وتشدد بعضهم فأبى أن يعترف بهذا الشعر الحديث كما رأينا من قبل.

ثانيهما: انخداع بعض الشباب بالسهولة الظاهرة في الشعر الحديث، وظنهم أنه شعر حر لاقيد له ولانظام ولارابطة تربطه بالإرث الأدبي، وإطلاقهم العنان لأنفسهم، ينظمون الشعر على هواهم لايعنون بإيقاع ولايسألون عن نغم، يكثرون من الإشارة إلى الأساطير في المكان المناسب وغير المناسب، لايهمهم أن يتمكنوا من اللغة، ليستطيعوا تجديدها فعلاً، يظن بعضهم أن الإبداع يكمن في صف الكلمات التي تؤدي إلى الغموض والإبهام، ويظن آخرون أن الشعر ليس إلا ترتيب التفعيلات بطريقة جديدة غير تلك التقليدية، ويملأون الصحف والمجلات بهذا النوع من الإبداع الشعري الذي يصفه أدونيس فيقول: «بين الشعراء الجدد من يجهل حتى أبسط مايتطلبه الشعر من إدراك لأسرار اللغة والسيطرة عليها، ومن لايعرف من الشعر غير ترتيب التفاعيل في سياق ما، ومع ذلك يملأ كل منهم الجرائد والمجلات لتفوقه وأسبقيته على غيره، وبمزاعمه أنه نبي الشعر الجديد ورائده، بل إننا مع القائلين: إن الشعر مليء بالحواة والمهرجين»[1].

وقد أخافت موجة الانطلاق الأهوج هذه بعض رواد الشعر الحديث إلى درجة جعلتهم يؤكدون أنهم لم يهملوا الشعر التقليدي ولن يهملوه، بل

---

(١) زمن الشعر للشاعر أدونيس - ص ٢٣٦ - ٢٣٧

سيظل له دوره ومكانته، ومنهم نازك الملائكة إذ تقول في مقدمة ديوانها «شجرة القمر»: يلاحظ أن في هذا الديوان سبع قصائد من الشعر الحر، وقد يعجب بعض القراء من قلة هذا العدد بالنسبة لقصائد الديوان، لأنهم ألفوا أن يروا طائفة من الشعراء وقد تركوا الأوزان الشعرية العربية تركاً قاطعا، وكأنهم أعداء لها، وراحوا يقتصرون على نظم الشعر الحر وحده في تعصب وعناد[1]. وراحت تذكر أنها لم تدع يوما إلى الاقتصار على الشعر الحر بالرغم من دعوتها المتحمسة له في ديوانها شظايا ورماد، وأنها على يقين من عودة الشعراء يوماً إلى الأوزان الشطرية، محافظين على الشعر الحر لبعض الأغراض والمقاصد فقط من غير تعصب له، وتأسف لأنها في شعرها الحر لم تعن العناية الكافية بالقافية التي تحمي الشعر من ضعف الرنين وانفلات الشكل.

ولكن لا الخوف من انزلاق أصيب به كثير من الشعراء الذين ظنوا أنفسهم مجددين، ولا هجمة المحافظين المتشددة القاسية، ولا صعوبة المهمة التي كلفوا أنفسهم بها جعلتهم يرتدون عن الهدف الذي تطلعوا لبلوغه. فشقوا دربهم في ميدان الإنتاج الشعري، مؤمنين أن التجديد سنة الكون، وأن التحديث الشعري دليل على حيوية الشعر واللغة ومدى قدرتها على الصمود والبقاء، وأن تطوير الأشكال التقليدية للشعر بل وطرائق التعبير لايضيره بقدر مايدل على قدرته على التلاؤم مع مقتضيات العصور كلها، ومع ذلك فإن الشعراء الحقيقيين من المحدثين صاغوا لنا شعراً أذنوا فيه للحركة والإيقاع في الكلمات أن تلعب لعبتها السحرية في النفوس، ولكنهم لم يضربوا بمعاولهم كل موروث يهدمونه، فكان تجديدهم ثورة على التقليد الأعمى، ونسغاً جديداً سرى في عروق الأدب، وإن كل من يتأمل الشعر الجديد يجد - كما قال الدكتور عز الدين اسماعيل - أن شعراء التجديد الحقيقيين قد استطاعوا أن ينظروا إلى التراث من بعد مناسب، وأن يتمثلوه لاصوراً وأشكالاً وقوالب، بل جوهراً وروحاً ومواقف، فأدركوا فيه بذلك

---

(١) ديوان شجرة القمر-لنازك الملائكة-المقدمة ص ١٥-١٦ طبع دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٨.

أبعاده المعنوية . . إنما الشيء الباقي الفعال في أي تراث هو قيمته الروحية والإنسانية الكامنة فيه، أي قيمته المعنوية (١).

إننا إذ نتناول في دراستنا الشعر الحديث، باحثين فيه عن القديم في الجديد، فإننا لن نتمكن من استعراضه كله، وإنما سنختار نماذج من دواوين الشعراء العرب الذين كانوا سباقين في التجديد، لنرى مدى تمثل رواد هذا التجديد للتاريخ الفكري والروحي لمجتمعنا العربي، ونقلهم تجارب هذا المجتمع المعقدة والمتراكبة بقديمها وحديثها، واستجابتهم نحوها، وعلاقة التكامل بين ماضي أمتهم وحاضرها، بين موروثهم من هذا الماضي والبيئة التي ترعرعوا فيها والثقافة الحديثة العالمية التي نهلوا منها وتأثروا بها.

ولابد لنا في هذا المجال من أن نصل بين شعرهم وشعر آبائهم من القدامى، إذ لابد لملاحظة أثر القديم في الحديث من الاطلاع على الموروث الذي استقوا منه، وقد نتبين من خلال هذا الوصل والمقابلة والمقارنة، أن الشاعر الحقيقي المبدع والمجدد هو الذي يؤكد حاضره بالاتصال بماضيه ويتطور تطوراً يلائم عصره، تطوراً نرى فيه أنفسنا من خلاله، ونرى أسلافنا في كل عبقرياتهم التي توهجت بها عقولهم، فتركوها في آثارهم.

لن نبحث في دراستنا هذه عن قديم مكرر، بل سنبحث عن جذور أنبتت فروعاً جديدة خضراء وتركت فيها آثاراً قد تكون في مضمون الشعر أو في شكله أو في طريقة إيصاله للجمهور، وقد تكون في الصور والخيالات، وفي المجازات والرموز . . أو في الشخصيات القديمة أسقطت على الحاضر الحديث، وبعض هذه الجذور أقدم من بعض، ففيها مايمتد إلى العصر الجاهلي أو إلى الينبوع الثر الذي استقى منه العرب، القرآن الكريم، وفيها مايصل إلى العصر الأموي أو العباسي. وقد تكون هذه الجذور في شعر الغزل أوالحماسة أو المديح أ و الرثاء، كما تكون في أدب التصوف.

نرجو لهذا الكتاب أن يكون فرعاً في شجرة النقد التي أخذت تنمو وتتفرع في مجال الشعر الحديث. لعله يبرعم يوماً فيزهر ويثمر ويزيدها نتاجا خيّرا.

(١) الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية . د. عز الدين اسماعيل – ص٢٧–٢٩ ط. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .

الباب الأول

ثقافة موروثة
وشعراء مجددون

« الفنان الذي لايعرف تراثه، يقف معلقاً بين الأرض والسماء» .

صلاح عبد الصبور

«إن التراث المكتوب، مهما يكن غنياً، لايصح أن يكون بالنسبة إلى المبدع، أكثر من أساس ثقافي، يؤكد به التجاوز والتخطي، لا الانسجام والخضوع، إن رؤيا الشاعر المبدع لاتكمل القيم والقواعد وحسب أياً كانت، وإنما تتجاوزها، إنها أغنى منها، وأشمل وأسمى».

أدونيس

لكل أدب عظيم آباؤه وأجداده الذين يمتد تاريخ إبداعهم عبر أجيال وأجيال يعطي بعضها لبعض، ويتكامل الإبداع ويتوالد الفن العظيم. وقد أعطانا آباؤنا تراثاً غنياً من الشعر العربي، وصلنا مفرقاً في كتب الأخبار والسير، ومجموعاً في الدواوين والمجموعات الشعرية، ونهلت منه الأجيال واحداً بعد آخر، وحاول الشعراء على اختلاف عصورهم انتقاء ماينسجم منه مع أذواقهم التي لونتها التيارات الأدبية والفنية في كل عصر.

اختلفت طريقة انتقاء الموروث باختلاف الإمكانات وطبيعة العصور، ولكن إدراك الموروث وحسن غربلته ظل أمراً هاماً بالنسبة للشاعر، فالشاعر الحق هو الذي يعي دلالة الموروث وقيمته، ومعرفة الموروث لاتعني تسلم التركة واتباعها بولاء أعمى، بل تعني فهمها والإفادة منها للتعبير عن رؤية جديدة بشكل جديد، هذا الفهم الذي سماه إليوت «الحس التاريخي»، وقال: «إنه لايستغني عنه تقريباً كل من شاء أن يستمر شاعراً بعد سن الخامسة والعشرين، فالحس التاريخي يتضمن إدراكاً لمعنى الماضي وشهوده في الحاضر معاً»(١)، والشاعر المبدع هو الذي يسري الماضي في نسغ شعره، ويغاير شعره هذا الماضي في آن معاً.

ويبدو أن هذا الحس كان موجوداً لدى الشعراء منذ القديم، فالشعر الجاهلي الذي لم يكتب إلا أقل من قليله، كان يتناقله الناس ويتوارثونه حفظا حتى بدأ تدوينه في نهاية القرن الأول للهجرة وبداية الثاني، فقد كان الشاعر يختار ـ مع حفظه الكثير ـ سلفاً له يعجب به، ليكون راوية له، يتأثره ويتأثر به، ولكنه في الوقت ذاته يبدع الجديد الذي يتميز به هو بالذات، وبمثل هذه الطريقة تكونت المدرسة الشعرية التي دعي أصحابها بعبيد الشعر، فكان الحطيئة راوية زهير بن أبي سلمى الذي روى بدوره لأوس بن حجر، وكان عدي بن خشرم راوية الحطيئة وجميل بن معمر راوية هدبة وكثير راوية جميل..

---

(١) ت. س. إليوت الشاعر الناقد، للكاتب ف. أ. ماتيسن، ترجمة د. احسان عباس. ص ٧٣

ومع ذلك نبحث في شعر هدبة فنجد فيه الفكرة الجديدة التي لم تكن للحطيئة ولا لزهير من قبل، ونجد فيه النغمة المبدعة التي ابتكرها هو ولم تكن كلاماً مكروراً لزهير وأوس وتقليداً كاملاً لهما.

وقد وجد في نهاية القرن الأول الهجري من خشي ضياع الموروث الشعري الذي كان يتناقله الناس شفهياً، ففيه ثروة لغوية لاتقدر، تشكل مستندا لهم وحجة في علم اللغة، وحين بدأوا يجمعون الشعر من ألسنة حفاظه ورواته، وجدوا الكثير الذي توارثه الناس، وشجعهم هذا على التنقل بين القبائل في البوادي يذهب واحدهم إلى القبيلة يقيم فيها بين أفرادها مدة من الزمن، يأخذ عنهم مايحفظونه من شعر شعرائهم القدامى والمحدثين، ويدونه، وهكذا رحل الشافعي إلى البادية وحفظ عشرة آلاف بيت من هذيل بإعرابها وغريبها ومعناها، وجمع الأصمعي ماسمي بالأصمعيات، ورتب دواوين النابغتين الذبياني والجعدي وامريء القيس والمهلهل وبشر بن أبي خازم، وجمع أبو حسن الطوسي دواوين زهير بن أبي سلمى ولبيد والأعشى والطرماح.. وجمع أبو عمرو الشيباني دواوين تميم بن مقبل ودريد بن الصمة والأعشى والحطيئة.

وفي الوقت الذي كان علماء اللغة فيه يجمعون الموروث للإفادة منه لغوياً، كان الشعراء الذين عدوا أعلاماً في التجديد الشعري يفخرون ويعتزون بما يحفظون من الثروة الشعرية السالفة، فبشار بن برد الذي ولد في آخر القرن الأول الهجري كان يرتاد مربد البصرة والمساجد منذ نعومة أظفاره، يحضر حلقات العلم والشعر، حتى جمع من الثروة الشعرية القدر الكبير، فكانت غذاء له لم يمكنه فقط من النظم على طريقة السلف في معانيه حين يقف على الأطلال والغدر والمراعي، بل في أسلوبه كذلك وتركيب جمله واستعمال المفردات الواردة فيه، ويبلغ به الحس التاريخي للشعر درجة مكنته من التمييز بين صحيح الشعر القديم ومنحوله. وقد اشتهرت عنه الحكاية الواردة في كتاب الأغاني إذ «قال أبو عبيدة: أنشد بحضرة بشار بيت للأعشى:

وأنكرتني وماكان الذي نكرت   من الحوادث إلا الشيب والصلعا

فأنكره بشار وقال: هذا بيت مصنوع، مايشبه كلام الأعشى، فعجبت لقوله، فلما كان بعد ذلك بعشر سنين، كنت جالسا عند يونس، فقال: حدثني أبو عمرو بن العلاء أنه صنع هذا البيت وأدخله في شعر الأعشى، فجعلت حينئذ أزداد عجباً من فطنة بشار وصحة قريحته وجودة نقده للشعر»[1]. ومن أين له هذه القدرة على نقد الشعر لو لم يكن قد غاص في بحره حتى الأعماق؟

ولابد لمن يقرأ شعر بشار أن يرى فيه مدى تمكنه من العلم بأحوال العرب وعاداتهم وأيامهم وأخلاقهم، فهو حين نشأ - كما قال - بين حجور ثمانين شيخاً من فصحاء بني عقيل[2]، لم يأخذ عنهم فصاحة اللغة وصحتها فقط، بل أخذها في ثنايا الشعر الذي حفظه وتمثله، وأخبار العرب التي سمعها وأدرك معناها، وأضاف إليها الثقافة الحديثة التي لقحت فكر العرب في عصر بشار، فكان الشاعر الذي جعل الحاضر ينمو من خلال الماضي، فأتاح للتراث أن يتطور منسجما مع ذوق العصر ووعيه للأمور، مستفيداً بذلك من كنوز ثقافته الموروثة، وتضافرها مع الحضارة الحديثة.

وإذا تجاوزنا بشاراً إلى أبي نواس - الشاعر الذي عرف بجرأته التجديدية في الموضوعات والأوزان والقوافي - لنستطلع أخبار حياته، نجد فيها أن أمه الفارسية، قد نقلته وهو في السادسة من عمره من الأهواز إلى البصرة حيث أرسلته إلى الكتاب يحفظ القرآن وشيئاً من الشعر، ولما شب الفتى وشبزع ينتقل بين حلقات المساجد حيث المناقشات الدينية واللغويةوالشعرية، ورأت أمه أن تلحقه بأحد العطارين ليعمل فيكسب قوته، لم يهجر الحلقات، بل كان يغشى المسجد مساء ليسمع أخبار العرب وأيامهم، وليعرف غرائب اللغة، وينصت إلى نوادر الشعر تقرأ عليه، وفعل فعل الكثيرين من الشعراء في عصره حين ارتحل إلى البادية تاركاً والبة بن الحباب، الشاعر الذي اصطحبه إلى الكوفة ليقيم حولا بتمامه بين بني أسد،

(١) الأغاني ج/ ٣/ ص ١٥٠ - طبعة دار الكتب.

(٢) الأغاني ج / ٣/ ص ١٤٣ - طبعة دار الكتب.

ينهل فصيح اللغة من موردها الصافي، ويعود الشاعر بعد هذا كله إلى البصرة، المركز الأدبي واللغوي المعروف، وسوق الأدباء والشعراء واللغويين ليعايشهم ويأخذ عنهم ويعطي، وقد ورد في أخباره أن خلفاً الأحمر هناك حثه على حفظ الشعر القديم، ويروي ابن المعتز في « طبقات الشعراء» أن أبا نواس قال: إنه يحفظ سبعمائة أرجوزة ويضيف إلى ذلك ابن المعتز أنه « كان عالماً فقيهاً عارفاً بالأحكام والفتيا، بصيراً بالاختلاف، صاحب حفظ ونظر ومعرفة بطرق الحديث، يعرف ناسخ القرآن ومنسوخه ومحكمه ومتشابهه، وكان أحفظ لأشعار القدماء والمخضرمين وأوائل الإسلاميين والمحدثين» [1]. وكان يحضر مجالس المتكلمين ويسهم فيها كالكثيرين من مثقفي عصره، وقد ظهر أثر ذلك في أشعاره إذ استخدم بعض مصطلحات علم الكلام، ويذكر بعض الرواة أنه بدأ متكلماً ثم انتقل إلى نظم الشعر، وعلم الكلام لابد له من ثقافتين، ثقافة موروثة دينية من القرآن الكريم والحديث، وأخرى أجنبية فلسفية، اطلع العرب عليها في عصره ونقلوا منها مانقلوا وتمثلوا بعضها، وأفادوا منها، ففتحت الثقافات الأجنبية هذه عينه على طريق واسع جديد في المعاني الشعرية وطرائق التفكير ووسائل التعبير، ولكن زاده العظيم في طريقه الذي شقه كان ثقافته الموروثة المنوعة، لغوية وشعرية ودينية، فساعده زاده هذا على الانطلاق والاكتشاف والإبداع.

وكذلك صريع الغواني، مسلم بن الوليد الذي اعترف له القدماء بتجديده، وذكروا أنه «أول من قال الشعر المعروف بالبديع وهو الذي أعطاه لقبه» [2]. فقد كانت له ثقافته الموروثة التي تنبه إليها كل من قرأ شعره وترجمته، وحين كان مذهبه في البديع محوراً للآراء والأحكام التي اختلفت حوله، أخذ بعضهم يتتبع آثار هذا البديع ليجد أن أصوله كانت في الشعر القديم والقرآن الكريم - كما فعل ابن المعتز في كتابه « البديع» - وليس

---

(١) طبقات الشعراء لابن المعتز - تحقيق عبد الستار أحمد فراج - ص ٢٠١ ط. دار المعارف بمصر.

(٢) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني - ج ١٩ ص ٣١ - ط الهيئة المصرية العامة للكتاب دار التأليف والنشر.

هذا غريباً، ومسلم بن الوليدلم يخلق شيئاً من العدم، ولكن كانت له ثقافة موروثة لم يقف عندها ليقلدها فقط، بل تأثر بها عميقاً ، وأضاف اليها جديداً، و التأم القديم والجديد في نفسه - كما قال شوقي ضيف - وعاش ينفق حياته الفنية في المزج بينهما، مفكراً في كل التراث الشعري الذي سبقه، وناقداً ومحللاً ومستنبطاً [1] فاستوقفه البديع وأعجب به، ورأى فيه غرسة صغيرة أخذها ونماها، فكبرت وفرعت وتفتحت وأزهرت مذهباً تبعه فيه شعراء من بعده، ومن استعرض ديوان مسلم - على صغره - وجد فيه آثار ثقافة واسعة بالشعر القديم، جاهليه وإسلاميه، بدت في المعاني والصور والصياغه، كما وجد فيه مايدل على تأثر بعلم الكلام، ولاعجب في ذلك فقد انتقل مسلم من الكوفة إلى البصرة، ولابد أن يكون قد اختلف إلى مجالس أهل الكلام، و«يظهر أنه مضى يثقف نفسه بكل معارف عصره، وأنه عكف على قراءة كثير من الآداب المترجمة بل وصرح أنه أخذ معنى بيت من أبياته من التوراة»[2] .

وأما الشاعر الذي أثار الضجة الكبرى بتجديده، أبو تمام الذي لايعد مجددو الشعر والمبتكرون فيه إلا كان في قمتهم، فقد كانت له ثرواته التراثية التي لاتضاهى، إذ عرف الذي لايحصى من آثار سلفه ولم يكن عارفاً به فقط بل ذواقة مرهف الحس الشعري، فاختار ماوجد فيه غذاء روحه، ونبع إلهامه وتأثر به ولم يتأثره بحذافيره ، فجعله النبع الأصلي، الذي تفرعت منه فروع أكثر عذوبة وأعمق مجرى، يذكر ابن خلكان في وفيات الأعيان أنه «كان أوحد عصره في ديباجة لفظه وإتقان معرفته بحسن اختياره، وله مجموع آخر سماه «فحول الشعراء» جمع فيه بين طائفة كبيرة من شعراء الجاهلية والمخضرمين الإسلاميين، وله كتاب « الاختيارات من شعر الشعراء» وكان له من المحفوظ مالايلحقه فيه غيره، قيل إنه كان يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة

---

(١) « العصر العباسي الأول» د. شوقي ضيف - ص ٢٦١ : ط دار المعارف بمصر ط ثانية .

(٢) المرجع السابق - ص ٢٥٤ .

للعرب غير القصائد والمقاطيع»[1]، ولاتدل مجموعات أبي تمام على مقدار مايعرف من شعر ويحفظ، بل تدل أيضاً على ذوقه الفني، وذكائه الحاد، وحسن تمييزه بين الغث والسمين، ولم يكن ليعنى بذكر قصيدة الشاعر بأكملها في مختاراته، بل كان ينتقي منها المقطوعات الفنية المتميزة التي جعلت كتابه«الحماسة» قطعة فنية نادرة المثال بين سواها من كتب الحماسة، وقد قسم أبو تمام حماسته إلى أحد عشر باباً أولها باب الحماسة، وكانّ معظم الشعراء الذين اختار لهم جاهليين، ومختاراتهم وحدها تكفي دليلا على سعة اطلاعه على الشعر القديم وعمق إدراكه للفن الشعري وإحساسه بالجمال فيه، فلم يكن لشاعر أن ينتقي هذه البدائع إلا إذا عرف أضعاف أضعافها من الشعر. كان هذا بالإضافة إلى ماذكره في شعره من أيام العرب وتاريخهم في الجاهلية والإسلام وقصصهم وأساطيرهم مما يمكن أن يزودنا بصورة واضحة عن سعة أفقه الثقافي الموروث، وبالرغم مما عرف عن أبي تمام من رقة دينه فقد كان للقرآن الكريم أثره الواضح في شعره، أثره في الألفاظ والتراكيب والإشارات إلى آيات قرآنية كقوله مثلاً:

فالله قد ضرب الأقل لنوره ... مثلاً من المشكاة والنبراس

أو قوله:

وبيّن اللهُ هذا من بريته ... في قوله« خُلِقَ الإنسانُ من عَجلِ»

حتى ليقول نجيب محمد البهبيتي في كتابه عنه« لاأعرف شاعراً من شعراء العربية، تأثر بالقرآن تأثر أبي تمام به، فإن القارىء لا يكاد يمضي في الديوان حتى يعثر بين خطوة وأخرى بشاعر كأنما يضع نصب عينيه النقل من الكتاب الكريم»[2].

وهكذا كان أبو تمام شاعراً مجدداً في عصره، ولكنه في الوقت ذاته كانت له ثروة تراثية غنية جداً، لم تفض به إلى التقليد الساذج لمن سلف، بل

(١) وفيات الأعيان - لابن خلكان. تحقيق د. احسان عباس ج ٢، ص ١٢ طبع دار صادر
(٢) أبو تمام الطائي-حياته وحياة شعره، لنجيب محمد البهبيتي- ص٦٧ مطبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٥.

إلى الإفادة من هذا التراث، وتبني أجمل مافيه، حتى تلك التي سميت بالسرقات وأحصيت على أبي تمام، وأخذ النقاد جائرين يتتبعونها باللفظة والتركيب والصورة إنما تدل على سعة ثقافته التي أثرت فيه، فجعلت منه الشاعر الواسع الاطلاع الكثير القراءة الذي يتمثل مايسمع ويقرأ، ومن ثم يبدع الجديد الذي لم يسبقه إليه سابق.

وماينطبق على أبي تمام في هذا المجال، ينطبق على المتنبي الذي عرف بأنه كان طلعة، يقضي ليله إلا قليلا يتصفح الأشعار، ويطالع الكتب التي كانت لاتفارقه حتى في أسفاره، فيحملها جميعاً معه، وأشار نقاد المتنبي أكثر ما أشاروا إلى تأثره بأبي تمام والبحتري وابن الرومي، ولكنهم أضافوا كذلك إليهم أسماء كثيرة، قائلين إنه أغار على مالدى أصحابها من إبداع وانتفع به، وذكروا منهم دعبلا ومنصور النمري وأبا نواس وبشاراً وابن الرومي وعلي بن جبلة وأشجع السلمي وغيرهم.. فهو كما يبدو لم يعجب بشاعر بالذات فيتأثره ويتخذه مثلا له يقلده أو يعارضه، وإنما كان إنساناً كثير القراءة، واسع الأفق بعيد الاطلاع، وهذا الذي جعله يلتقي أحياناً بتفكيره أو خياله مع من سبقه أو عاصره، وهذا الذي جعله يجيب حين قيل له: معنى بيتك هذا أخذته من الطائي «- الشعر جادة، وربما وقع حافر على حافر»، وذكر أن المتنبي كان يحفظ ديواني الطائيين ويستصحبهما في أسفاره، ويجحدهما، فلما قتل توزعت دفاتره، فوقع ديوان للبحتري إلى من درس على ابن القاسم - عبد الله بن عبد الرحمن الاصفهاني - وذكر أنه رأى خط المتنبي وتصحيحه فيه» (١)

ولاأدل على ثقافة المتنبي الواسعة من مناقشاته المختلفة عند سيف الدولة وكافور والمهلبي وابن العميد وغيرهم.. وقد أفادنا هؤلاء الذين تتبعوا أصول أفكار المتنبي والتأثيرات فيه، فكشفوا لنا نوع ثقافته، اذ لم تقتصر على الموروث من الثقافة العربية، بل تعدتها إلى الثقافة اليونانية، التي نقب عنها

(١) وفيات الأعيان، تحقيق د. إحسان عباس. ج١، ص٢٤٢، دار صادر، بيروت.

النقاد في شعره ووجدوا أثرها في حكمه التي ربطوا بينها وبين فلسفة أرسطو بسبب الأمر ذاته الذي فعلوه مع أبي تمام، إذ وجدوا خيوطاً تصله بالثقافة اليونانية وتتبعوها في شعره، ووصلوا إلى الأثر الكبير الذي تركه على الكلام والمنطق في هذا الشعر، وفي هذا كله برهان ساطع على عناية هؤلاء الشعراء المبدعين بتوسيع أفق اطلاعهم والإفادة من أنماط التفكير والإبداع المختلفة، قانعين أن الثقافة لاتحد بجيل، بل تتوارثها الأجيال مطورة مجددة مبدعة، ولاتقف عند حدود قوم، بل تتبادلها الأقوام، فتتلاقح العقول والمواهب، وتعطي ماينفع الناس ويخلد.

وحسبنا الاطلاع على رسالة الغفران لأبي العلاء المعري للتأكد من ضخامة ثروته الثقافية الموروثة، ويكفي أن نتابع تحقيقه للروايات الشعرية للقصائد القديمة والمحدثة في عصره لنستدل على مدى تمكنه من هذه الثقافة، إذ يقف أمام أشعار القدماء موقفاً متفحصاً يبرهن على حس نقدي لايتوافر إلا لمن كانت له ثقافة واسعة جداً وعميقة في تاريخ الشعر يميز بين الصحيح والمنحول بعد مرور قرون على قائله، فينكر مثلاً نسبة قصيدة إلى الأعشى ويقول على لسانه حين يسأل في الجنة: «ماهذه مما صدر عني، وإنك منذ اليوم لمولع بالمنحولات»[1] ومن يقول هذا لابد أن يكون قد عرف شعر الأعشى حق المعرفة بأسلوبه وأوزانه وألفاظه وقوافيه، ليتمكن من تمييز الصحيح فيه من المنحول، ولايكتفي أحياناً بإنكار نسبة الشعر إلى الشاعر، بل يأتي بحجته على ذلك، فقد يشير إلى زيف الأشعار المنحولة، لأن فيها ألفاظا ليست من تلك التي تعود الشاعر استعمالها، كما فعل حين أنكر نسبة القصيدة الشينية للنابغة الجعدي، والتي مطلعها:

ولقد أغدو بسرب أنف ... قبل أن يظهر في الأرض وبش[2]

وقد يخالف النقاد الذين أنكروا نسبة قصيدة ما إلى من رويت له، معتمدا في ذلك على مناقشة للأمر تقوم على استقراء ومقارنة ودراسة مفصلة

(١) رسالة الغفران، تحقيق بنت الشاطىء، ص ١٠٠، طبع دار المعارف بمصر.

(٢) رسالة الغفران، تحقيق بنت الشاطىء، ص ٩٧ - ٩٩

دقيقة . فيقف مثلاً عند دالية تأبط شراً، التي شك النقادفي نسبتها إليه، ليقول إن كلمة «تهبّاد» فيها تشير إلى أنها غير منحولة، فهي وزن من أوزان المصدر، كان تأبط شراً يكثر من استعماله، على قلة وروده في شعر سواه [1].

فأبو العلاء لم يطلع فقط على شعر تأبط شراً، بل استقرأ مفرداته، وعرف الصيغ التي تتردد فيه، وتبين خصائص لغته، وقارنها بمفردات سواه في عصره.

وقد وقف أبو العلاء في «رسالة الغفران» عند شعر كثيرين ممن نظموا في العصر الجاهلي، مقلّهم كأبي كبير الهذلي، ومكثرهم ومشهورهم كامرىء القيس وطرفة والحطيئة، معجباً ببعض القصائد، كقصيدتي المهلهل، الرائية التي قالها حين اشتدت الحرب بينه وبين بكر، والميميةالتي قالها حين ساء حاله، وأكره على تزويج ابنته من بني حبيب وهم ليسوا بأكفاء [2] وكمعلقة طرفة وميمية المرقش الأكبر، وهي بين المراثي النادرة في الأدب العربي التي يبدأها الشاعر بالغزل ووصف الأطلال.

كماوقف عندشعراء العصر الإسلامي الأول، والأموي والعباسي وقفة الناقد الدارس المتعمق، ولو استعرضنا ثبت الشعراء الذين ذكرهم أبو العلاء، ممن نظموا في الجاهلية والإسلام، وناقش أقوالهم، وأبدى رأيه فيها، لكان لنا منهم الكثير الكثير. وفي كتب أبي العلاء ذكر لأحداث تاريخية شتى، واستعراض لآراء في الدين والفلسفة، يدلان على ثقافة غنية ملونة، فيها التاريخ والأدب والفلسفة ومعرفة الأديان والمذاهب، يضاف إلى هذا تبحر باللغة، جعله عالما باللغة والنحو، ومعلماً يفد إليه التلاميذليفيدوا من دروسه، وليقرؤوا عليه أشهر الكتب.

وعني أبو العلاء بدراسة بعض الشعراء بالذات، بأبي تمام والمتنبي، إذ درس شعر الأول منهما، وعني بالتعليق عليه في كتابه الذي سماه «ذكرى حبيب» ودرس شعر الثاني وعلق عليه في تصنيف سماه«معجز أحمد».

---

(١) رسالة الغفران، تحقيق بنت الشاطىء، ص ٢٧٩ - ٢٨٠.

(٢) رسالة الغفران، تحقيق بنت الشاطىء ص ٢٧١ - ٢٧٢.

ومما لفت الانتباه، أن هؤلاء الشعراء جميعاً، كان لهم ولعهم بالتنقل والأسفار التي أكسبتهم ثقافة لايمكن أن تكون لشاعر يقيم في مدينة لايبرحها، وقد كان الشاعر منهم يرتحل من بلد إلى آخر، معتلياً ظهر دابته، مزوداً بكتبه ودفاتره التي ترافقه في رحلته، باحثاً عن المجال الأدبي الذي يزدهر فيه. لم يفعل ذلك أبو العلاء المعري فقط، بتنقله من المعرة إلى حلب واللاذقية وأنطاكية وبغداد، ولا المتنبي الذي ترك الموصل إلى حمص وطبريا وحلب ومصر و. .و. .ولا أبو تمام الذي جال بين دمشق ومصر والرقة والموصل وبغداد، وسر من رأى وخراسان، بل كذلك فعل أبو نواس من قبل، فقد حملته أمه وهو في السادسة من عمره إلى البصرة، وبعد أن شب ذهب إلى الكوفة مع والبة بن الحباب، ثم خرج إلى بادية بني أسد، ليأخذ عنهم الفصاحة واللغة، وأقام فيها حولاً كاملاً، وكان يختلف إلى المربد في البصرة، حيث مجتمع العلماء والفصحاء ومجالس المتعلمين، وكسائر الشعراء ارتحل إلى بغداد عاصمة النور والعلم حينذاك، وذهب بعيداً إلى مصر حيث الفسطاط.

حتى بشار الذي لم تكن حياته بالهينة اللينة، فقد تنقل بين البصرة وحران وواسط وبلاد فارس وبغداد، هذه الأسفار والتجوال بين مدن تمور بالحركات الفكرية ويلتقي فيها العلماء والمتكلمون والأدباء، قد أكسبت الشعراء ثقافة هائلة تجمع بين ثقافات متعددة متلاحقة، وقد امتزج نتاج التلاقح هذا مع الثقافة الموروثة، وتمثل السلف من شعرائنا ذلك كله، وأذابوه في شعرهم إبداعاً وابتكارا لانزال نعجب به حتى يومنا هذا.

وقد ألح النقاد القدامى على ضرورة سعة ثقافة الشاعر وبخاصةمنها القديمة الموروثة وعدوها واجباً على الشاعر كما قال ابن رشيق في عمدته «والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة لاتساع الشعر، واحتماله كل ما حمل، من نحو ولغة وفقه وخبر، وحساب وفريضة. . وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر، ومعرفة النسب وأيام العرب، ليستعمل بعض ذلك فيما

يريده من ذكر الآثار، وضرب الأمثال وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم، ويقوى بقوة طباعهم، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين، يفضل أصحابه برواية الشعر، ومعرفة الأخبار، والتلمذة بمن فوقه من الشعراء، فيقولون: فلان شاعر راوية، يريدون أنه إذا كان رواية عرف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام، ولم يضق به المذهب، وإذا كان مطبوعاً لاعلم له ولارواية، ضل واهتدى من حيث لايعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه، وهو ماثل بين يديه، تضعف آلته، كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض، فلا تعينه الآلة»[1].

فلم يكتف شعراء السلف بالموهبة والطبع، وكان لهم حسهم التاريخي النامي الذي تجلى بلهاثهم خلف الثقافة بأنواعها، وبخاصة منها الموروثة، وكان أسبقهم للعناية بهذه الثقافة، أقدرهم على الإبداع والابتكار، ووجد فيهم شعراؤنا المجددون قدوة لهم في هذا الدرب، وأدركوا قيمة معرفة التراث وفهمه، حتى قال أكثرهم ميلاً إلى التجديد - أدونيس: «التراث أفق معرفي ينبغي استقصاؤه باستمرار، لكن مفهوماته وطرائق تعبيره غير ملزمة أبداً، والشاعر الخلاق هو الذي يبدو في نتاجه وكأنه طالع من كل نبضة حية في الماضي، وكأنه- في الوقت نفسه - شيءيغاير كل ماعرفه هذا الماضي»[2].

ولم يغترّ رواد الشعر الجديد بمواهبهم وحدها ظانين أنهم ابتكروا شيئاً لافضل فيه لسابق على لاحق، بل أصر معظمهم على التحدث عن ثقافته الموروثة حين سئل عن تجربته الشعرية، معتزاً بهذه الثقافة.

والثقافة الأولى لدى أكثرهم كانت القرآن الكريم، حفظه أو قراءته على الأقل برغبة من الشاعر أو بغير رغبة، فالأب الذي كان يريد تعلبم ابنه آنذاك عليه أن يعلمه القرآن أولاً، وبخاصة في الريف حيث يذهب الطفل إلى

(١) «العمدة» لابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ج ١ ص ١٩٦ - ١٩٧ - الطبعة الرابعة - ط دار الجيل.

(٢) من مقالة «تجربتي الشعريه» بقلم أدونيس - مجلة الفكر التونسية -عدد خاص في قضايا الشعر العربي المعاصر - عدد ٩ سنة ١٩٨١.

الشيخ في الكتاب الذي يلح على تحفيظ الطفل القرآن أو سوراً منه عن ظهر قلب، أدرك الصغير معناها أو لم يدركه، وهكذا تتكون لديه ثروة لغوية لايقدر قيمتها إلا حين يكبر، إذ يستقي منها بيسر من غير أن يبذل في ذلك الجهد الكبير بعد أن يكون قد تمثلها صغيراً.

يذكر الفيتوري حين يتحدث عن تجربته الشعرية، أنه أتم حفظ القرآن الكريم كله عن ظهر قلب، تأهباً لدخول الأزهر الشريف، كما تقضي رغبة والديه وعانى في حفظه الكثير عند الشيخ، عوقب وضرب، ولكنه بعد هذا كله حفظه [1].

ويشير الشاعر سليمان العيسى في مقالته «تجربتي الشعرية» إلى تأثره بالقرآن الكريم حين يقول: «أعترف أني كنت مشدوداً إلى التراث في الفترة الأولى من نتاجي وكانت ظلال القرآن والمعلقات، وديوان المتنبي تحيط بي، ونشد على يدي في كل قصيدة أكتبها، ولكني مالبثت أن انفتحت على عوالم جديدة. ومع هذا فقد بقيت تجربتي الشعرية تجربة عربية، تضرب بجذورها في أعماق الصحراء، وتنأى عن أن تتزيا بغير زيها العربي الأصيل»[2]، ويذكر حين يتحدث عن تجربته الشعرية أنه حفظ القرآن عن ظهر قلب، لأنه كان يساعد والده في الكتّاب، بمذاكرة التلاميذ فلا عجب أن ترسخ في الذاكرة آياته.

وقد نشأ الكثيرون من شعراء هذا الجيل الذي نتحدث عنه في بيوت تعنى بشؤون الدين، فجد عبد الوهاب البياتي، الذي كانت له مكتبة غنية حافلة بدواوين الأقدمين كان رجل دين، ووالد نزار قباني كان يحب أن يسمع دوماً تلاوة القرآن بصوت عذب.

ولكن الطفل حين يكبر ويصير شاعراً قد يعيد النظر فيما حفظ وعرف وسمع بعين أبعد نظراً، وذهن أعمق فهماً، فتوحي له تعبيرات القرآن أو

---

(١) الآثار الكاملة لمحمد الفيتوري ص ٨ -ط دار العودة - بيروت

(٢) من مقالة تجربتي الشعرية لسليمان العيسى -مجلة الفكر التونسية - عدد خاص في عصانا الشعر المعاصر العدد (٩) سنه ١٩٨١.

صوره أو معانيه بأفكار جديدة، وتكون نقطة بدء ينطلق منها إلى رؤى خاصة، كما أوحت سورة مريم لأدونيس بتصور خاص ضمن حالة انفعالية ذاتية، لاعلاقة لها أبداً بما ورد في سورة مريم، إلا أن ماتمثله الشاعر من هذه السورة قد فتق لديه، إبداعاً جديداً يرتبط بحالته الحاضرة:

من يعطيني ورقة أحملها أكداساً من البخور والصندل
أنقطها كالعروس وأجلوها
أقرأ عليها سورة مريم
أهز فوقها جذوعي من الشوق والحلم
وأرسلها إلى أحبابي
مليئة كالتفاحة
خفيفة وخضراء كمهرة الخضر [(١)]

وكذلك كانت الآية الكريمة «هن لباس لكم وأنتم لباس لهن» [(٢)] محوراً لقصيدة تحولات العاشق [(٣)] لأدونيس، يجعلها في مقدمة القصيدة، ثم يكرر صورتها هنا وهناك بين الثنايا، فيصف تقارب المحبين وتماسهما فيقول:

فنحن، نتوتر، نتقابل، نتقاطع
(أنا لباس لك وأنت لباس لي)

ويعود إلى التعبير ذاته مع بعض التطوير في مقطع «حوار» من القصيدة ذاتها، حين يقول للمرأة:

أحوالي لم تستحكم فيك
فتجيبه: أنا قرارك
طبختك شمسي
لبستك خاتماً ختمت به على الدهر

---

(١) الآثار الكاملة لأدونيس - شعر - المجلد الثاني، ص ٢١٥ - ٢١٦ دار العودة - بيروت
(٢) القرآن الكريم - سورة البقرة - آية ١٨٧
(٣) الآثار الكاملة - أدونيس شعر -المجلد الثاني ص ١١١ = ط دار العودة - بيروت

أحصره، أبقى طليقة
أخلع زينتي عليك
(تلبسني وألبسك)

وبمثل هذه الطريقة جعل أدونيس من الآية « تولوا وأعينهم تفيض من الدمع حزناً» [1] منطلقاً لقصيدته « أقاليم الليل والنهار» وقد أمدت الآيات القرآنيــة هــذا الشــاعر بأنواع من الرؤى الأصيلة والأفكار، جديدة كل الجدة، قديمة بآن واحد.

ولو تتبعنا آثار القرآن الكريم في الشعر الحديث لوجدناها كثيرة في التراكيب أحياناً، وفي الصور أخرى، فصلاح عبد الصبور يشبه خطاب محبوبته بقميص يوسف بين مقلتي والده يعقوب إذ ارتد اليه بصره فيقول:

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب [2]

وحين يصف السياب الغيث المدرار الذي يصيب النخل ويجعل السعف تقطر يتذكر صورة العذراء حين تهز النخلة فيتساقط الرطب من سعفها فيمزج بين الصورتين قائلاً:

وفتّحت السماء لغيثها المدرار باباً بعد باب
عاد منه النهر يضحك وهو ممتلىء
تكلله الفقائع، عاد أخضر، عاد أسمر، غص بالأنغام واللهف
وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ماسعفه
تراقصت الفقائع وهي تفجر، إنه الرطب
تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة
بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأنوار لا الذهب)[3]...

---

(١) القرآن الكريم - سورة « التوبة» الاية ٩٣ (ولا على الذين إذا ماأتوك لتحملهم قلت لا أجد ما أحملكم عليه. تولوا وأعينهم تفيض من الدمع حزناً).

(٢) الآثار الكاملة لصلاح عبد الصبور - ص ٨٢ - طبع دار العودة - بيروت.

(٣) الآثار الكاملة لبدر شاكر السياب - ص ٥٩٨ - دار العودة بيروت.

وحين يقول أدونيس:

تذكرين

بيتنا واقف على حدة في نسيج الزيتون والتين

كأنما يأخذ هذا التعبير من القرآن الكريم الذي يجعل لهاتين الشجرتين مكانتهما الخاصة «والتين والزيتون وطور سنين وهذا البلد الأمين» (١)، فهما الشجرتان المباركتان والبيت مبارك في نسيج الشجرتين.

وما أكثر الأسماء التي وردت في القرآن الكريم مرتبطة بحوادث تواردت على ألسنة الناس في التاريخ كأيوب، وقابيل، ونوح، والخضر. وكانوا رمزاً يتكرر على مر الأزمان، وظلوا في الشعر الحديث رمزا يولّد رؤى لا تنضب.

واعتنى رواد الحداثة الشعرية بالثقافة التاريخية التي ولدت في شعرهم صوراً وأخيلة بل وخلقت مشاعر نفسية ورؤى، فنما الحس التاريخي لديهم، وجرى التاريخ نسغاً في عود القصائد الحديثة يمدها بدم جديد ويولد نتاجا طريفاً. ففي قصيدة «الخروج» لصلاح عبد الصبور يتحدث عن خروجه هاربا من «الأنا» القديم، فهو هروب الدعوة إلى التجديد، هروب الثورة على القديم، هو الفرار من التشبث بالقديم الذي لم يعد يصلح له، كفرار محمد من أهل مكة الذين كانوا يقفون في وجه ثورته وخروجه إلى المدينة، ولكن صلاح عبد الصبور يخرج دون أن يترك أحداً في فراشه كما ترك الرسول ابن عمه ليضلل الباحثين عنه من المشركين.

أخرج كاليتيم

لم أتخذ واحداً من الصحاب

لكي يفديني بنفسه

فكل ماأريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أغادر في الفراش

---

(١) القرآن الكريم - سورة التين الآية (١).

صاحبي يضلل الطلاب
فليس من يطلبني سوى أنا القديم
حجارة أكون لو نظرت للوراء
حجارة أصبح أو رجوم(١) .

وحين يتحدث البياتي عن يافا ويصوغ أغنيته تشتبك في مخيلته أحداث فلسطين اليوم بقصة يسوع ويهوذا، فأبناء يافا يعانون ماعانى جدهم المسيح وتمزقهم خناجر يهوذا من خلال صلبان الحدود.(٢) .

ويجعل الشاعر من الأحداث التاريخية سلسلة متداخلة الحلقات، يشد بعضها بعضاً وكما يقول الشاعر عبد المعطي حجازي «في شعر يدور حول فكرة التاريخ أو يعكس وعياً مأساوياً بالزمن يمكن للتراث - بالمعنى الجوهري - أن يلعب دوراً ملحوظاً» (٣)، وهكذا أحيت معركة بورسعيد في مخيلة السياب ذكرى معركة عمورية ونظم قصيدته «بور سعيد» مختاراً لقطع من مقاطعها وزن قصيدة أبي تمام في عمورية ورويها، والكثير من ألفاظها وصورها :

هاديك أعلى من الطاغوت فانتصبي ماذل غير الصفا للنار والخشب
تفدي بما يستبيح الجند من دمها والنار أعراض كل الخرّد العرب (٤)

ويرثي عبد الصبور عبد الناصر ذاكراً انتصاراته وانكساره، فيستحضر انتصارات الرسول وانكساره :

أيامنا الملأى بأصداء انتصارك
سهمنا المسنون جاز مداه منتصراً وعاد
أيامنا الملأى بأوجاع انكسارك

(١) الآثار الكاملة لصلاح عبد الصبور - ص ٢٣٥ - ٢٣٦ - دار العودة - بيروت .
(٢) الآثار الكاملة لعبد الوهاب البياتي ج ١، ص٢٨٩ - دار العودة - بيروت .
(٣) من مقالة « في الرؤية الشعرية» لعبد المعطي حجازي - مجلة الفكر التونسية-عدد خاص في قضايا الشعر العربي المعاصر السنة ٢٦العدد (٩) سنة ١٩٨١ .
(٤) الآثار الكاملة للسياب - قصيدة بور سعيد - ص ٤٩٨ - # - دار العودة - بيروت .

أحد وبدر شارتان على رداء محمد عاش الجهاد[1]

والإشارات التاريخية في الشعر الحديث كثيرة كثيرة، فكما ذكرت معركة عمورية، ذكرت معركة ذي قار، وهجوم المغول وغيره وغيره مما هو مفرق في الدواوين.

والشاعر الذي تلتقي في مخيلته ظواهر الحياة الاجتماعية القديمةفي تاريخ أمتنا مع الحديثة منها المعاصرة، ويستطيع من خلال شعره أن يربط هذه الأخيرة بتلك، ويلاحظ وجوه التقارب والتماثل، لابد أن يكون قد عرف تاريخ أمته لا بأحداثه الكبيرة من انتصارات وانكسارات فقط، بل بنظمه الاجتماعية والعلاقات والروابط فيها، وانفعل لما مرت به الأمة في حياتها الماضية من جد وهزل، وثقافة وجهل، وهبوط وصعود، وتصارع بين المتناقضات، والتقت انفعالاته بالحياة الحديثة مع تلك السالفة، وهكذا تضافر التاريخ القديم مع الحديث في الشعر ليكونا معاً نتاجاً جديداً، ودواوين الشعراء غنية بهذا التضافر، فالمزيفون المتملقون اليوم يذكرون الشاعر بأولئك المداحين الذين كانوا يقفون على أبواب الخلفاءوالأمراء يمتدحونهم لينالوا العطاء، متنقلين بين أمير وآخر وخليفة وتال له، وواقع المرأة المتخلف في بلادنا، وظواهر التخلف المنوعة توقظ في ذهن الشاعر جوانب معتمة في التاريخ، ولكل تاريخ جوانبه المعتمة والمضيئة.

مازال يلعب بالحصى والرمل
مازال التنابلة العبيد
يستنزفون دم المساكين الحزانى الكادحين
على وسائد من عبير
ويزاولون تجارة القول المزيف والرقيق
مازال هولاكو وهارون الرشيد
ولم يزل فقراء مكة في الطريق
وقوافل التجار والفرسان والدم والحريم

---

(١) الآثار الكاملة لصلاح عبد الصبور -مرثية عبد الناصر-ص٣٥٣-٣٤٤ - دار العودة- بيروت.

يولدن ثم يمتن عند الفجر . . . . .[1]

فشعراؤنا المجددون كلهم كانت لهم ثقافة تاريخية عميقة، وقد يصدق عليهم جميعاً قول البياتي: كان التاريخ هو النوع الذي أحبه من القراءة، ولم أقرأه كركام من الوقائع أو الأحداث، وانما كتجربة إنسانية واسعة ومتعددة الجنبات، وكتجسيد لقضايا الإنسان التي طرحت على المجتمعات الإنسانية الماضية.[2]

والقراءات التي عني بها رواد الشعر الحديث وبذلوا فيها الجهد، واستساغوها، هي آثار الصوفية، وولجوا عالم الصوفية بذهن صاف متفتح، وبعقل مثقف، ووجدوا في أدب المتصوفين كنوزاً مطوية بين الصفحات، فنشروها متأملين فيها مدققين، وكانت لهم منها تربة خصبة أنبتت شجراً طريفاً.

أنبتت «مأساة الحلاج» المسرحية الشعرية لصلاح عبد الصبور، حين اطلع على كتاب «أخبار الحلاج» الذي حققه المستشرق ماسينيون ومقالته «المنحنى الشخصي في حياة الحلاج فوجد في سيرة هذا المتصوف ومواقفه الاجتماعية مايلتقي به مع مواقف نضالية معاصرة، فنظم مسرحية لا ليبرز فيها طريقة فهم الحلاج للأمور الروحية، بل ليلقي الضوء على الدور الاجتماعي الذي قام به واستحق بسببه المحاكمة والإعدام. وإذا كان ماسينيون هو الذي لفت نظر الشاعر إلى موقف الحلاج الاجتماعي فإن عبد الصبور لم يكتف برأي ماسينيون، بل عاد إلى المراجع القديمة يبحث بين سطورها عن بغيته، وتبين له أن الكثير مما روي عن الحلاج من أخبار شطحاته ومعجزاته مبالغ فيها، ولكنه تأكد من دوره الاجتماعي الذي أغضب الكثيرين عليه، قرأ ماكتب عنه لدى الاصطخري، وفي رسالة الغفران وكشف المحجوب و . . و . . ولكنه من شعر الحلاج «الطواسين» (كتاب للحلاج فيه مجموعة من الأشعار النثرية) كون فكرة عن مذهبه التصوفي وعقيدته المتحررة[3]،

(١) الآثار الكاملة للبياتي – ج ١، ص ٢٦٦ دار العودة – بيروت.

(٢) الآثار الكاملة للبياتي – تجربتي الشعرية – ص ٣٨٤، دار العودة، بيروت.

(٣) «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور – التذييل ص١٨٧–١٨٨–١٨٩ دار القلم، بيروت، سنة ١٩٦٦.

ومن يقرأ تذييل عبدالصبور لمسرحيته هذه يلاحظ الجهد الذي بذله هذا الشاعر في تتبع أخبار الحلاج وأفكاره ومواقفه ومحاكمته في صفحات الكتب الصفراء، ومن يقرأ المسرحية يقدر مدى الثقافة التي اكتسبها الشاعر في هذا المجال.

ولم تقف ثقافة الشعراء الصوفية عند موضوع الحلاج الذي عرض له أكثر من شاعر حديث، بل كانت أوسع من ذلك بكثير، وعبد الصبور ذاته نظم قصيدة في المتصوف «أبو نصر بشر بن الحارث» الذي كان قد طلب الحديث، وسمع سماعا كثيراً ثم مال إلى التصوف، ومشى يوماً في السوق، فأفزعه الناس، فخلع نعليه، ووضعهما تحت إبطيه، وانطلق يجري في الرمضاء، فلم يدركه أحد، وكان ذلك سنة سبع وعشرين ومائتين، ووصف الشاعر رؤيا المتصوف الاجتماعية وكأنما التقت رؤيا الشاعر الحديث مع المتصوف القديم.

شيخي بسام الدين يقول:
يابشراصبر . . . اصبر
دنيانا أجمل مما تذكر
ها أنت ترى الدنيا من قمة وجدك
لاتبصر إلا الأنقاض السوداء
ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ
كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركي
فمشى من بينهما الإنسان الثعلب
عجباً زور الإنسان الكركي، في فك الإنسان الثعلب
نزل السوق الإنسان الكلب
كي يفقأ عين الإنسان الثعلب
ياشيخي بسام الدين
قل لي . . أين الإنسان . . الإنسان؟
شيخي بسام الدين يقول:

«اصبر . . سيجيء
سيهل على الدنيا يوما ركبُهُ .
ياشيخي الطيب
هل تدري في أي الأيام نعيش؟
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن
من أيام الأسبوع الخامس
في الشهر الثالث عشر
الإنسان الإنسان عبر
من أعوام
ومضى لم يعرفه بشر
حفر الحصباء ونام
وتغطى بالآلام (١)

ويبرز أثر الثقافة الصوفية في المجموعة الشعرية « معزوفة لدرويش متجول» للفيتوري، وحين يسأل هذا الشاعر عن تجربته الصوفية يقول : « إن التجربة الصوفية بالنسبة لي جزء من كياني، لقد عانيتها قبل أن أولد، فقد كان والدي أحد كبار رجالاتها، وعانيتها طفلاً وصبياً، وقبل أن أعرف الشعر، بل لعلني عرفت الشعر من خلال معرفتي بها، ولذلك فإن لجوئي إليها ليس لجوءاً طارئاً أو جديداً أو مفتعلاً . . وليس لجوءاً ثقافياً أو فلسفياً أو فنياً لمجرد البحث عن أفق جديد، هي في حقيقتها الثقافة أعمق إلى الداخل، وعودة أشد التصاقاً بالجوهر » (٢)، فالفيتوري كانت له ثقافته الصوفية التي لم يبحث عنها ليجدها، بل هي التي وجدته في بيئته البيتية، تلقى الثقافة الصوفية كما تلقى القرآنية من غير عمد منه، فسرت في عروق الإبداع لديه كما يجري الدم في عروقه من غير إرادة منه، ولكن إرادته تجلت في قدرته على الإفادة من

(١) الآثار الكاملة لصلاح عبد الصبور، قصيدة (مذكرات بشر الحافي)ص ٢٦١ .دار العودة بيروت.
(٢) الآثار الكاملة للفيتوري - المقدمة - ص ٣٤ - دار العودة - بيروت.

هذه الثقافة في المواقف الإنسانية والاجتماعية وتوجيهها الوجهة الإيجابية، وهو الذي قال:

ياسيدي علمتنا الحب
فعلمنا تمرد الإرادة(١)

فالصوفي لدى الفيتوري صوفي ثوري -كما يقول- طاف في أرجاء المجتمع وتكشفت له الحياة ومثالبها من خلال الرؤيا الصوفية وعرض رؤياه شعراً على الناس لينبههم إليها ويردها ماثلة أمامهم، فكأنهم يشاهدونها بأعينهم ويعرفونها بحواسهم:

تاج الصوفي يضيء
على سجادة قش
صدقني يا ياقوت العرش
أن الموتى ليسوا هم هاتيك الموتى
والراحة ليست هاتيك الراحة
الأعظم من قدر الإنسان هو الإنسان
القاضي يغزل شاربه لمغنية الحانة
حَكَمُ القرية مشنوق
والقردة تلهو في السوق لن تبصرنا بمآقٍ غير مآقينا
لن تعرفنا
مالم نجذبك فتعرفنا
وتكاشفنا
أدنى مافينا يعلونا ياياقوت
فكن الأدنى
تكن الأعلى فينا(٢)

---

(١) مجموعة «معزوفة لدرويش متجول» -لمحمد الفيتوري» ص ٥٨، دار العودة بيروت» سنة ١٩٧٠.
(٢) مجموعة «معزوفة لدرويش متجول» - لمحمد الفيتوري، ص٧٥، دار العودة بيروت، سنة ١٩٧٠.

ولم يكن صوفي الفيتوري يكشف الحقائق فقط بل دفعته رؤاه إلى الثورية والرغبة في هدم كل مايقف في طريق التقدم نحو النور:

فالعصر في داخلنا جدار

إن لم نهدمه

فلن يغسلنا النهار (١)

ولجوء الفيتوري إلى ثقافته الصوفية جعله حقاً كما قال يدخل إلى أعماق نفسه بوعي وإدراك، ويعود بفاعلية إيجابية:

بأي سيف أقهر النسيان

قال بيدبا

- بسيف الضعفاء كلهم

- بأي نار أحرق الأكفان؟

قال بيدبا

- بنار فقرهم وذلهم

- بأي شيء أصنع الإنسان؟

قال بيدبا

- تصنعه إذا سقطتَ من أجلهم (٢)

ولو استعرضنا الآثار الصوفية في شعر الفيتوري لطال بنا الحديث ومال عن هدفه، إذ الغاية أن نبين أن روادالشعر الحديث كانت لهم ثقافة موروثة عن الصوفية أمدتهم بقدرة خيالية بعيدة المدى، وأقبل بعضهم على قراءة شعر المتصوفين فأعجب بالرؤى الشعرية لديهم ومحاولات الكشف، يقول البياتي في أثناء الحديث عن تجربته الشعرية: « ومن الشعراء الذين قرأتهم باهتمام بالغ: الحافي، وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطاروالخيام وطاغور. لقد عانى هؤلاء محنة استبطان العالم، ومحاولة الكشف عن

(١) مجموعة « معزوقة لدرويش متجول» - محمد الفيتوري، ص ٥٨- دار العودة -بيروت.

(٢) مجموعة « معزوقة لدرويش متجول» - محمد الفيتوري، ص ٩٣- دار العودة -بيروت.

حقائقه الكلية من خلال تجربة التصوف الممتزجة بالرؤيا الشعرية النافذة»[1]

وقد افتتح البياتي كتابه تجربتي الشعرية بقول جلال الدين الرومي: « قال معشوق لعاشق: أيها الفتى! أنت قد رأيت في غربتك مدناً كثيرة، فخبرني أية مدينة من هذه أطيب، فأجاب تلك المدينة التي فيها من اختطف قلبي » ويقول السهروردي: «فسلام على قوم صاروا حيارى سكارى، في شوق عالم النور، وعشق جلال نور الأنوار، وتشبهوا في مواجيدهم بالسبع الشداد».

وكثر استعمال المفردات والتعابير الصوفيةفي الشعر الحديث، الرؤيا والكشف والعشق والشوق.. مما ستراه في البحث عن الأصول القديمة في لغة الشعر الحديث.

وحين تقرأ شعر أدونيس ترى أثر الأدب الصوفي فيه عميقاً، يعيش في كل قصيدة من قصائده، في الألفاظ، في التعابير، في الرؤى والأخيلة التي تحدث عنها محيي الدين بن عربي عاداً إياها، نوعاً سادساً من علوم المعرفة حين يقول إن علم الخيال « هو علم البرزخ» و « علم عالم الأجساد التي تظهر فيها الروحانيات»و« هو علم ظهور المعاني التي لاتقوم بنفسها مجسدة» وهو علم التجلي الإلهي»[2].

ومن يقرأ في « الثابت والمتحول» لأدونيس بحثه عن الرؤيا عند جبران، ويطلع على ماذكره ابن عربي في الفتوحات المكية عن الرؤيا وبخاصة في بحثه « مقام الرؤيا» ، يشعر بتمثل أدونيس لأقوال ابن عربي في الرؤيا تمثلاً كاملاً. فالرؤيا كما يقول أدونيس « إبداع» ويمكن تعريف المبدع على صعيد الرؤيا بأنه« من يبدع في نفسه صورة خيالية أو مثالاً ويبرزه إلى الوجود الخارجي» ويقول ابن عربي: «والخيال هذه حقيقته، ان يجسد ماليس من شأنه أن يكون جسداً»[3] فالرؤيا عند الاثنين هي خيال وصورة في نفس تبرز إلى الوجود الخارجي، ويعرف ابن عربي صاحب الرؤيا بقوله: « هو الإنسان

(١) الآثار الكاملة للبياتي – تجربتي الشعرية، ج ٢، ص ٣٨٧ دار العودة- بيروت.

(٢) الفتوحات المكية – محيي الدين بن عربي – المجلد ٢، ص ٣٠٩- ط دار صادر، بيروت

(٣) الفتوحات المكية – محيي الدين بن عربي – المجلد ٢، ص ٣٧٥-٣٧٩.

إذا نام أو كان صاحب غيبة أوفناء أو قوة إدراك، لاتحجبه المحسوسات في يقظته عن إدراك ما بيد هذا الملك[1] فيدرك هذا الشخص بقوته في يقظته مايدركه النائم في نومه، وذلك أن اللطيفة الإنسانية تنقل بقواها من حضرة المحسوسات إلى حضرة الخيال المتصل بها، فيفيض عليها ذلك الروح الموكل بالصور من الخيال»[2]، ويقول أدونيس: «ولاتحدث الرؤيا إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات، ويحدث الانفصال في حالة النوم، فتسمى الرؤيا عندئذ حلماً، وقد يحدث في اليقظة.. والرؤيا كشف»، «والغموض ملازم للكشف - كما يقول أدونيس - والرؤيا من هذه الناحية تكشف عن علاقات تبدو للعقل أنها متناقضة ولايربط بينها أي شكل من أشكال التقارب». ويقول ابن عربي: «والحضرة الخيالية تجمع بين النقيضين، ويكون الشيء هو ولا هو»[3] وليس هنا مجال هذا التتبع والمهم فقط أن نتبين أن للشاعر ثقافة موروثة عن الصوفيين، أثرت فيه بعمق حتى عنوان كتابه «الثابت والمتحول»يبدو أنه مستوحى من الفتوحات المكية لابن عربي حين يتحدث عن التغير والتحول في العالم، لأن الأصل الذي يمد العالم متحول« أصل التغير من صورة إلى مثلها أو خلافها في الخيال أو في الحس أو حيثما كان في العالم لتغير الأصل الذي يمده، وهو المتحول الإلهي في الصور، فمن هناك ظهر في المعاني والصور:

فمن معنى إلى معنى ومن صور إلى صور

وهو قوله تعالى: «كل يوم هو في شأن» وهو مايحدثه من التغيرات في الأكوان.. فان فهمت فقد أبنت لك الأمر على ماهو عليه، فإن في ذلك لذكرى، أي في تغيير العالم ذكرى بتغير الأصل لمن كان له قلب[4]..» ومن

---

(١) يقول ابن عربي ان هناك ملكاً موكلا بالرؤيا يسمى الروح وهو دون السماء الدنيا.

(٢) المصدر السابق المجلد ٢، ص ٣٧٧.

(٣) المصدر السابق المجلد٢، ص ٣٧٩.

(٣) المصدر السابق المجلد ٣، ص ١٩٨.

هنا أخذ أدونيس يشرح الفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب لأن ابن عربي قال إن من له قلب هو الذي يدرك هذا المتحول وأدونيس يعتقد «أن تغير الشيء تغيراً مستمراً في نظر الرائي يدل على أن هذا الرائي يرى بعين القلب، لابعين الحس، ويعني أن رؤياه إنما هي كشف، فالتغير هو مقياس الكشف، ومن هنا يظل العالم في نظر الرائي الكاشف في حركة مستمرة وتغير مستمر»[1]، ويستمر أدونيس في حديثه عن القلب وإدراكه للتغيرات والعقل الذي يعجز عن إدراك التقلب والحركة ولايعرفها إلا متى أصبحت ماضياً معتمداً على قول ابن عربي»فان القلب له التقلب من حال إلى حال، وبه سمي قلباً، فمن فسر القلب بالعقل، فلا معرفة له بالحقائق فان العقل تقييد، من العقال».

وحين تقرأ شعر أدونيس، تراه يغرقك في الجو الصوفي والرؤى والخيالات التي تنتقل كما قال ابن عربي» من حضرة المحسوسات الى حضرة الخيال».

طوفت في زبرجد
أخضر في مدارج الياقوت، ثم جاءني الملائكة
برفرفٍ
فسار بي كسهم
وحط بي في بحر من نور
أبيض خلف بحر من نور
أصفر خلف بحر من نور
أسود فاستوحشت واستغثت
ورأيت أني في الأزقة والزوايا
أمشي كزين العابدين
عبأت بالخبز الجراب

(١) «الثابت والمتحول» لأدونيس المجلد ٣ ص ١٦٨، ط. دار العودة - بيروت.

وركضت من باب لباب
أزكي لهيب الثائرين أسد جوع الجائعين.
وانطلق الرفرف، صار يعلو
وحطني في حضرة الإله، مارأيته
لم تره عين، وماسمعته
لم تستمعه أذن.
نوديت لاتخف
خطوت خطوة كأنني خطوت ألف عام
أحسست حول كتفي
يداً ولم تكن محسوسة
فأورثت قلبي كلّ علم(١)

ولن نحتاج للتنقيب عن آثار الصوفية في شعر أدونيس، فكل قصيدة تقريباً من قصائد مجموعته الشعرية هي نور كشاف لهذه الحقيقة.

وكثيرة هي التأثيرات الصوفية في الشعر الحديث في الصور وفي الرموز، في الفكر وفي طريقة التعبير قد يطول الحديث عنها لو تتبعناها ويكفينا هنا ماذكرناه دلالة على الثقافة الموروثة عن الصوفية التي أقبل عليها شعراؤنا الحديثون، فهم ينسلون منها خيوطاً، ينسجون بها نسيجاً جديداً يتلاءم مع العصر.

ومن الثقافات الموروثة لكل أمة حكاياتها الشعبية التي يعجب بها الصغار والكبار، يسمعها الصغار فيؤخذون بما فيها من أعاجيب ومدهشات تغذي مخيلتهم ويحفظون لها في نفوسهم ذكريات حلوة، حتى إذا كبر الطفل وصار شاعراً، وجد في هذا المخزون المثالي ثروة أولية، يعود إليها بوعيه وإدراكه، فينميها، ويغوص بما فيها من طرائف وخيالات وحوادث ليمزجها برؤاه، وليجعل من شخصياتهاوحوادثها رموزاً شعرية، وقد يستخدم بعض

(١) الآثار الكاملة لأدونيس - شعر - ص ٤٣٥ - دار العودة - بيروت.

تعابيرها التي تروق الناس على مختلف مستوياتهم، فهي شائعة سائرة على ألسنتهم، توقظ لديهم صوراً وعواطف وانفعالات كانت نائمة لديهم في زوايا النسيان.

وأما رواد شعرنا الحديث فيبدو أن للحكايات الشعبية في نفوسهم مكاناً عزيزاً، لقد رافقت هذه الحكايات طفولة بعضهم وحداثتهم، فالفيتوري يذكر أنه في الوقت الذي كان يتلقى فيه الثقافة المدرسية التقليدية، كان يشعر بالرغبة الملحة في البحث عن ذاته، فشرع يبحث بين الكتب التي ضمتها مكتبة أبيه، فعثر على سيرة عنترة بن شداد، ووقعت عيناه على رحلة بني هلال من الشرق إلى الغرب وتعرف بأبي زيد الهلالي والزناتي خليفة، وذياب والأميرة الناعسة.. وهكذاتعددت مصادر إشباع احتياجاته الروحية والعاطفية، وقرأ حمزة البهلوان، والأميرة ذات الهمة، وسيف بن ذي يزن، وفيروز شاه، وألف ليلة وليلة، ويذكر الفيتوري أن هذا المعين من الكتب لديه قد نضب، فبدأ يتقرب من بعض الكتب الأخرى التي تتضمن شيئاً يبقي عليه عالمه الخيالي الخاص الذي شاده لنفسه.[1] فقد منحه هذاالإرث الشعبي خيالا واسعاً رافقه في شعره كله، ولم يقف الشاعر عند هذا الإرث، بل ولد منه إبداعاً جديداً يتلاءم مع العصر ومفاهيمه ومعاناة الشعر ذاته.

ولقد ملأت هذه الحكايات على السياب رأسه، واحتضنت خياله صغيراً، فترعرع بين عجائبها وغرائبها، وظلت صديقته كبيراً، يحن إليها حين تتزاحم عليه الأحداث، وتتوالى الآلام، فيذكر جيكور وحياتها الهادئة وظلالها ويتمنى لو ترد إليه حياة طفولته أيام كان يلهو ويعدو بخياله خلف أفراس تنهب الأرض ويعلوها أبطال لايضاهون، يتمنى لو ترد له أبازيد الهلالي الذي «لم يصحب من الناس خلاً على السفر، إلا وماعاد »ويحن إلى سماع الأحاديث عن عجائب السندباد في رحلاته حيث كانت تلقيه الرياح في جزر يرتادها الرخ[2].

---

(١) الآثار الكاملة لمحمد الفيتوري – المقدمة، ص ٩ – ١٠ – ١١ دار العودة – بيروت.

(٢) الآثار الكاملة للسياب – من قصيدة أخبار جيكور – ص ١٨٩ –دار العودة – بيروت.

وحين يرثي السياب جيكور - التي جعل منها رمزاً - يراها وهي لاتزال تسمر وتسهر وتتسلى عن عريها وجوعها وفقرها برواية الحكايات القديمة :

جالس القرفصاء في شمس آذار وعيناه في بلاط « الرشيد»
يمضغ التبغ والتواريخ والأحلام، بالشرق والخيال الوثير
ماتزال«البسوس» محمومة الخيل لديه وماضياً من « يزيد»
نار عينين ألقتاها على « الشمر » [1] ظلالا مذبّحات الوريد
كلما لزّ شمره الخيل أو عرى أبو زيده[2] التحام الجنود
شدّ راحاً وأطلق المغزل الدوار يدحوه للمدار الجديد[3] .

وتزدحم هذه الحكايات الشعبية في زوايا ذهن السياب، فكل صورة للحياة العصرية وكل انفعال يرافقها يلقي الضوء على حكاية قديمة، فتستنير وتبرز وتجتمع الصورتان القديمة والحديثة في دائرة النور وتبرزان في إطار واحد، فالمومس العمياء - في قصيدته « المومس العمياء» - تقف مع البغايا خلف سور، والسكارى خلف سور، يبحثن عن الرجال ويبحثون عنهن، والسور يمضغهن ثم يقيئهن ركام طين.

سور كهذا، حدثوها عنه في قصص الطفولة :
«ياجوج» يغرز فيه من حنق أظافره الطويلة
ويعض جندله الأصم وكف « مأجوج» الثقيلة
تهوي، كأعنف ماتكون، على جلا مده الضخام
والسور باق لايثلّ . . وسوف يبقى ألف عام
لكنّ (إن - شاء - الإله)
- طفلاً كذلك سمياه -
سيهبّ ذات ضحى ويقلع ذلك السور الكبير . .

---

(١) ورد في حاشية القصيدة أن : الشمر قاتل الحسين، وتصوره القصص مرتدياً ثوباً أحمر اللون .
(٢) ورد في حاشية القصيدة أنه أبو زيد الهلالي .
(٣) الآثار الكاملة للسياب قصيدة مرثية جيكور - ص ٤٠٨ - دار العودة - بيروت .

وقصة « يأجوج ومأجوج» يعرفها كل من قرأ القرآن الكريم يقول السياب، ولكنه أخذها من الحكايات الشعبية التي أضافت إلى ما للقرآن، أنهما يلحسان السور بلسانيهما كل يوم حتى يصبح في رقة قشرة البصل ويدركهما التعب فيقولان: « غداً ستتم العمل» وفي الغد يجد ان السور على عهده من المتانة والقوة. . وهكذا حتى يولد لهما الطفل يسميانه« إن شاء الله» فيحطم السور [1]. والحكايات الشعبية تملأ الكثير من سطور دواوين السياب الشعرية، ولا يكون له ذلك إلا إذا كانت معرفته بها واسعة دقيقة وإلا إذا كان قد تمثلها فامتزجت بها رؤاه.

وفي دواوين سائر الشعراء مايدل على ثروة ثمينة من هذه الثقافة، ويذكر عبد الوهاب البياتي في حديثه عن تجربته الشعرية أن الحكايات الشعبية المنتشرة في الريف كانت زاده الشعري الأول، ويدلنا على ذلك كثرة التعبيرات التي استقاها البياتي من هذه الحكايات. فحين يقول في مطلع قصيدته: «الآفاق»:

« سكتت وأدركها الصباح
وعاد للمقهى الحزين» [2]

إنما يستخدم تعبيراً عرفه العرب كلهم، من حكاية شهرزاد التي كانت تقضي ليلها تروي الحكايات للأمير، حتى إذا« أدرك شهرزاد الصباح سكتت عن الكلام المباح»، وكثيراً ماورد ذكر شهرزاد في شعر البياتي، وأسقط صورتها كذلك على المرأة التي لاتزال تحيا حياة الخضوع في عصرنا الحاضر، في قصيدته «الحريم» [3].

ويتذكر البياتي وهو بعيد عن بلاده المغارة التي طالما سمع حكايتها صغيراً وكبيراً والتي لاتفتح إلا بكلمة السر «افتح ياسمسم» فيقول للقلب الذي ينتظر أن يجد لديه الراحة والاطمئنان:

---

(١) الآثار الكاملة للسياب - قصيدة المومس العمياء - ص - ٥٢٩ - دار العودة - بيروت.

(٢) الآثار الكاملة لعبد الوهاب البياتي - ج ١، ص ٢٣٨ دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٢.

(٣) الآثار الكاملة لعبد الوهاب البياتي -قصيدة « الحريم» ج ١، ص ٢٦٦-دار العودة بيروت سنة ١٩٧٢.

«افتح ياسمسم»
افتح لي قلبك
وامنحني حبك
فأنا جائع
وأنا ضائع
في برد الطرقات (١).

وحين يرى طفولته تبحر في عيني صغيرته نادية، العينين اللتين يرى من خلالهما عالم الجمال والكنوز والعجائب، تلتقي صورة العينين بمصباح صلاح الدين الذي رأى معه يوماً الجزر والمرجان والعجائب:

صغيرتي نادية
رأيت في سماء عينيك
رأيت الله والإنسان
وجدت مصباح صلاح الدين
والجزائر والمرجان (٢).

وهكذا كانت أقاصيص ألف ليلة نبعا ثراً ينهل منه الشعراء، فترتوي به تربتهم الشعرية وتخصب، فحيثما بحثنا في دواوينهم، نجد شخصيات منها تحيا حياة جديدة، ففي تحولات العاشق «لأدونيس»:

لم يزل شهريار
في السرير المسالم في الغرفة المطيعة
في مرايا النهار ساهراً يحرس الفجيعة (٣)

ولقد أحيا الشاعر خليل الحاوي شخصية السندباد من ألف ليلة وليلة بأبعاده النفسية القديمة، وجعله يقوم برحلته الثامنة التي يقول الحاوي إن

---

(١) الآثار الكاملة لعبد الوهاب البياتي ج ١ ص٥٩٨ - دار العودة - بيروت.
(٢) الآثار الكاملة لعبد الوهاب البياتي ج ١ ص ٦٧٧ - دار العودة - بيروت.
(٣) الآثار الكاملة «شعر» لأدونيس - الأغنية السادسة - المقطع السادس من قصيدة تحولات العاشق ص ١٦٥ دار العودة - بيروت.

السندباد لم يقم بها قديماً، « وكان في نيته ألا ينزعج عن مجلسه في بغداد بعد رحلته السابعة، غير أنه سمع ذات يوم، عن بحارة غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرة ثامنة ومما يحكى عن السندباد في رحلته هذه، أنه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعاً في البحر، ولم يأسف على خسارة، تعرى حتى بلغ بالعري إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة، والقصيدة رصيد لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث وتم له اليقين» [(١)] .

واذا كنا قد عددنا بعضاً من آثار الحكايات الشعبية ولم نتتبعها جميعا، فلأن بغيتنا في هذ البحث هي بيان نوع الثقافات الموروثة لدى الشاعر المجدد .

أما الإرث الشعري فقد ترك لنا منه السلف كنزاً ضخماً، يغرف منه كل من يدرس في مدارس الوطن العربي، ففيها يحفظ الطلاب شيئاً من معلقتي زهير وعنترة على الأقل، وبعضاً من شعر حسان بن ثابت والحطيئة وجميل بثينة وعمر بن أبي ربيعة، والنقائض والشعر السياسي وابن الرومي والبحتري وابي تمام والمتنبي وأبي العلاءو. . ولكن للمدارس أسسها الخاصة في اختيار القصائد وطرائقها المدرسية في عرضها .

وقد تفرض البيئة على بعض الأطفال حفظ شيء من الموروث الشعري أو تشجع على ذلك، فالشاعر سليمان العيسى يذكر أنه منذ أن كان في الكتّاب راح « يستظهر عشرات القصائد من الشعر العربي، قديمه وحديثه، من المعلقات إلى شعراء العصر العباسي، إلى شوقي وحافظ، وخليل مطران والرصافي والزهاوي، وبدوي الجبل» ويذكر أن ديوان المتنبي ـ الشاعر العربي الكبير ـ كان رفيق طفولته، يقرأه على أبيه ويستظهر كل يوم قصيدة أو أجزاء من قصيدة منه، ثم يغني مايحفظ :

أرق على أرق ومثلي يأرق ... وجوى يزيد وعبرة تترقرق

---

(١) ديوان خليل الحاوي – ص ٢٢٥ – دار العودة – بيروت.

يحفظ ويغني من غير أن يفهم تماماً معنى ذلك [1] ولكنه يكتسب دون أن يدري المتانة اللغوية والحس الموسيقي والفني، بل ويبدأ نظمه بتقليد هؤلاء الذين عدهم كبار الشعراء، وربما بدأ كل الشعراء نظمهم بالتقليد لما حفظوه في المدرسة وغيرها، في طفولتهم وفتوتهم، ولكن بعضهم يكسر الطوق بعد أن تغتني ثقافته وتتسع وتعمق، ليخرج منه شاعراً مجدداً، وبعضهم ينحبس فيه فيظل مقلداً مدى حياته، وهكذا كسر الطوق سليمان العيسى فيما بعد، وكسره الفيتوري الذي تحدث عن نظمه الأول حين أحس بالغربة والحزن يخيمان على روحه وتكاد أن تختنق أنفاسه وهو في زحام ألفية ابن مالك ومشكلات النحو والإعراب وقضايا الفقه والشريعة، ومجالات الفلاسفةوالمتكلمين فكتب شيئاً عن الحزن والغربة وعرف فيما بعد أن هذا الشيء ليس إلا مقدمة الشعر، ولكنه كان صورة طبق الأصل لما قرأه لشعراء آخرين يسكنون بطون الكتب، ويطلون عليه من مشرفات العصور. . لطرفة بن العبد، وامرىء القيس، وعمرو بن كلثوم، وزهير بن أبي سلمى، وعنترة بن شداد. . . ولقد كان سعيداً وفخوراً حين اكتشف أن فارسه وشاعره الأسطوري أحد أولئك الذين بلغ من عظمة قصائدهم وسمو قيمتها الفنية أن كتبت بماء الذهب، وعلقت على أستار الكعبة [2]، وهيىء للفيتوري من شجعه على توسيع باب القراءات الشعرية فقال له أحد شيوخه إن شعراء المعلقات ليسوا نهاية الشعر، فهناك شعراء الصعاليك، وإن الشعر ازداد عذوبة وجمالاً بعد أن باركته حضارة الدولة الإسلامية.

وهكذا قرأ الفيتوري وقرأ، وأعجبه من الشعراء الشريف الرضي، وتلميذه مهيار، والمعري وابن الرومي، وأبو تمام، ورفض البحتري وأبا العتاهية، وأبا نواس، فكان الأولون - كما يقول - يمثلون طاقة الإبداع

---

(١) مجلة الفكر التونسية، من مقالة تجربتي الشعرية لسليمان العيسى، العدد (٩) سنة ١٩٨١.

(٢) الآثار الكاملة للفيتوري - المقدمة - دار العودة - بيروت.

وأصالة التجربة الوجدانية عند الشاعر العربي، بينما لم يكن يصنع الآخرون أكثر من أنهم يضعون في يديه مفاتيح المهارة الفنية، وعبقرية الذكاء، وأصول الصياغة الشعرية. [1]

إذن بدأ الفيتوري يحفظ المعلقات وتقليدها واتسعت دائرة معارفه الشعرية شيئاً فشيئاً، وبدأ يميز بين غث وسمين، يعجب ببعض الشعر ويرفض بعضه الآخر. ويكبر الشاعر وتساعده ثقافته الأولى على قراءة نتاج شعراء الجيل السابق له، بوعي وذوق فني، ولا يكتفي بالحفظ والتأثر والتقليد، بل تنمو عنده ملكة النقد ويقارن بين انفعالاته التي يسكبها شعراً، وانفعالات غيره من الشعراء فيرى «أن شاعرين قد فاتاه في الإحساس بالألم الهائل وعمقه وقتامة الواقع، هما الشابي والياس ابو شبكة، وقد أعطاه الأول أنموذجاً كاملاً لمقدرة الشاعر الصادق في التعبير عن الألم وفلسفة الإيمان، بينما أعطاه الشاعر الثاني أنموذجاً رائعاً للقدرة على قهر الألم والاستعلاء عليه»[2] وهكذا يعدد الفيتوري الشعراء الذين لم تهضم معدته شعرهم من الجيل السابق، والآخرين الذين أعجب بهم، كالشاعر السوداني التجاني يوسف بشير، الذي وجد في شعره الصورة والموسيقا وروح الشعر ووهجه وحيويته، كما أحب شعر الطبيعة لدى أحمد عبد المعطي الهمشري الشاعر المصري، ولقيت أشعار ابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل وحسن كامل الصيرفي هوى في نفسه، ولكنه كان يبحث من خلال قراءاته عن التجديد، لذلك حين التقى على صفحات الأعداد القديمة للمجلات. المقتطف واللطائف المصورة والمجلة الجديدة بشعراء المهجر أحس بشيء جديد بدأ يميل إليه فيقول: «هناك شيء غير عادي يشدني إلى هؤلاء الشعراء، ويملأني إعجاباً بهم، إن النكهة التي أحسها في فمي عقب قراءة أعمال الشعراء المهجريين تحيرني، هل هي نكهة الجديد؟ هل هي امتزاج الجديد حقاً

---

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

بالقديم؟[1] وهكذا حتى يصل الفيتوري إلى الجديد، كان لابد له من التمكن من القديم والتنقيب فيه والانطلاق منه.

ولم يكن الفيتوري أو سليمان العيسى وحيدين في الطريق الذي سلكاه، فرواد الشعر الجديد كلهم بدؤوا بقراءات شعرية عشوائية، يطالعون مايقع تحت أيديهم ويحفظون ويحفظون حتى تتمكن لديهم ملكة التمييز، وتنمو القدرة على الوعي الأدبي ويؤخذون أول مايؤخذون بمعاني الشعر الذي يقرؤون ومضامينه، ومواقف الشعراء وتأثيرها السريع في عواطفهم، فالبياتي مثلاً، فرضت عليه مكتبة جده الغنية بكل دواوين الأقدمين قراءاته الشعرية الأولى، وكان طرفة بن العبد وأبو نواس والمعري والمتنبي والشريف الرضي، أكبر من أثر فيه من الشعراء العرب، لماذا؟ لأنه وجد فيهم نوعاً من التمرد على القيم السائدة، والبحث عن أشياء لاتتوافر في واقعهم ومجتمعهم أو ثقافتهم، ولأنهم عانوا محنة الوجود الحقيقية، وعبروا عن أنفسهم بأصواتهم الذاتية لا بأصوات غيرهم[2]، ويذكر البياتي أن قراءاته الأولى كانت قراءات مؤلمة معذبة، لأنها بحث عن شيء مفقود يحسه ولايعيه وهكذا يجد في أثناء بحثه بعضاً مما ينقب عنه، في المعاني والمواقف، وشيئاً فشيئاً ينظر الشاعر إلى هذا التراث نظرة أعمق، وقد يجعل من أصحابه رموزاً في شعره، يقف عند مواقف بعضهم ويتبناها ويجعل منهم قناعاً له، وقد يستخلص من حياة بعضهم فكرة يلقي عليها الضوء ويبرزها كما فعل في قصيدة «موت المتنبي» إذ سلط الضوء على فكرة الصراع الأبدي بين الفنان وماتملكه من طاقات هائلة على الخلق والإبداع وبين السلطة الزمنية الغاشمة، وماتملكه من أساليب البطش والخداع والمكر، هذا الصراع الذي ينتهي بموت الفنان الفاجع، الموت الذي لا يعني أن دوره قد انتهى على مدى التاريخ، بل ذاك الذي يعني الولادة الحقيقية على مدى التاريخ[3].

---

(١) المصدر السابق.

(٢) الآثار الكاملة للبياتي – تجربتي الشعرية – ج ٢، ص ٣٨١ – دار العودة – بيروت.

(٣) الآثار الكاملة للبياتي – تجربتي الشعرية ج ٢، ص ٤١٠ – دار العودة – بيروت.

وكذلك حين نظم البياتي قصيدته« محنة أبي العلاء» التي قسمها إلى مقاطع عشرة كان منها: سقط الزند وحسرة في بغداد، قمر المعمرة، لزومية، كأنما أراد القول إن الشقاء الذي عاناه يوماً أبو العلاء، الشاعر الصادق الذي أبى أن يعيش على موائد الأمراء والحكم لايزال يعاني منه شاعر اليوم، ولكن الأرض تدور، فتتكرر فيها الحوادث والمواقف، إلا أن دورانها سيعرض يوماً وجهها المظلم للنور. وفي قصائد البياتي الكثير الذي استوحاه من شعراء قدامى كقصيدته « روميات أبي فراس» « وقال طرفة بن العبد»و« ديك الجن» وخرج من هذا الوحي بشيء يختلف كل الاختلاف عن الروميات أو عن شعر طرفة وديك الجن.

وبالرغم من أن صلاح عبد الصبور كان قارئاً محترفاً ومتأملاً - كما يقول - فإنه أحس بحاجة إلى قراءة التراث الشعري قراءة أكثر عمقاً وتنظيماً وروى كيف فعل ذلك بقوله: « وانقطعت في سنوات ١٩٦٤ - ١٩٦٥ لقراءة التراث الشعري العربي كله، محاولاً ألا يكون حديثي عنها بعد ذلك رجماً بالظن، أو حكماً بالشبه، فقد أحسست إزاء حيرتي الفكرية إزاءه، أن موقفي فيه يتذبذب بين الإنكار الكامل حين أفتح ديواناً لأحد أعلامه، مثل ديوان البحتري فلا أكاد أجد فيه بمشقة بالغة إلا عشرات الأبيات التي استطيع أن أقول مطمئناً إنها تنتسب إلى الشعر، وعندئذ يصيبني نوع من الغيظ الفائر، فإذا ألقى بي الحظ عند بضعة أبيات صغيرة لأحد مغموري الشعراء، وجدت فيها نبضاً رائعاً من الشعر ووثبة محلقة من وثبات الخيال أو الفكر، وعندئذ قد ينتابني سرور غامر، كأني لقيت صديقاً قديماً. لابد إذن من الرؤية الشاملة لهذا التراث، والإقدام على قراءته قراءة صحيحة تاريخية مرتبة، فقد يكون لي إلف بديوان المتنبي منذ عهد الصبا، وبلزوميات أبي العلاء بعده، ولكن ماأقل ماأعرف عن بشار بن برد أو أبي تمام أو البحتري أو شعراء الأندلس، كابن خفاجة وابن هانيء، وماأقل الأقل مما أعرف من أغمار الشعراء الذين تزدحم بهم الموسوعات، مثل الأغاني ويتيمة الدهر، ومعجم الأدباء وغيرها.

قرأت خلال هذين العامين اللذين أشرت إليهما معظم ماكتب العرب من شعر وأقول معظمه خوفاً من أن يكون قد غاب من علمي شيء منه قد طبع في مكان لاأعرفه، وحين انتهيت من القراءة، وجدتني قد رفضت وقبلت وقربت ونحيت. . ولقد استرحت في أمر الشعر العربي إلى نوع من اليقين حين قرأته، فأحببت ما أحببت وكرهت ماكرهت، وتخيرت تراثي الخاص منه، واختلط تراثي الخاص منه، بتراثي الخاص من كل شعر قرأته بدءاً من كتاب الموتى والإلياذه، ونهاية بآخر ماقرأت ولم يكن دليلي الى تخير تراثي الخاص، هو قيمة هذا الشعر، في لغته أو تعبيره عن عصره، ولكن قيمته في أي لغة وتعبيره عن الإنسان.

ليس التراث كلمة جامدة، ولكنه حياة متجددة، والماضي لايحيا إلاّ في الحاضر، وكل قصيدة لاتستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لاتستحق أن تكون تراثاً ولكل شاعر أن يتخير تراثه كما يشاء»[1].

لقد كانت لعبد الصبور ثقافة شعرية موروثة، قبل أن ينقطع في السنتين اللتين ذكرهما لقراءة التراث الشعري العربي كله، ولكنها كانت عشوائية كما كانت أول الثقافة الشعرية الموروثة لدى سائر الشعراء رواد التجديد، إلاّ أنه عاد فأغناها، وجعلها في مسارها الصحيح، وصفاها وارتوى بنقيِّها، وبذل في ذلك جهداً كبيراً، ووجد في الشعر العربي القديم تراثاً هائلاًمتناثراً في بطون المجموعات والدواوين، وإن الذي يجرؤ على خوض هذه المجموعات والدواوين من عامة القراء، سيصطدم بمتلاطم الموج وغريب الأنواء، لذا رأى أن الحاجة ماسة إلى إعادة عرض ذلك التراث، وانتقاء مايجد فيه القارىء المعاصر، بل كل قارىء ما يألفه ويحبه، لأنه يخاطب الإنسان على اختلاف زمانه ومكانه.[2]

ولقد حاول الشاعر أدونيس القيام بهذه المهمة، وخرج بديوان من مختارات الشعر العربي، مختارات تتسم بالفن والإبداع الوجداني، وتذكرنا بأبي تمام وحماسته، إذ نقب في التراث، واختار منه المقطوعات والأبيات

---

(١) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور الصفحات ١١٠ - ١١٣ - دار العودة، بيروت « سنة ١٩٦٩.

(٢) حتى نقهر الموت - صلاح عبد الصبور - ص ١٧٦ - دار الطليعة - بيروت.

التي تميزت بالذوق الفني، والتي لم يسجلها أبو تمام في حماسته، لتكون سبيلاً لحفظ اللغة كم فعل غيره ممن جمعوا المجموعات الشعرية قبله، بل لتكون سبباً في الاطلاع على فن شعري بديع، وماأظن الوصول إلى هذا الاختيار أمراً يسيراً، إذ لابد أن يسبقه اطلاع واسع، وبحث وتنقيب، يرافقهما ذوق فني قادر على انتقاء التحف الفنية الشعرية التي يبرز فيها الجمال فيقول: «في أوائل الستينات، حين بدأت محاولتي لتقديم الشعر العربي القديم للقارىء العربي الحديث، عشت هذه المسألة تجريبياً وميدانياً، فقد كان علي أن أقرأ هذا الشعر، قصيدة قصيدة، بل بيتاً بيتاً، وخرجت من هذه القراءة بديوان للشعر العربي، صدر في ثلاثة أجزاء في بيروت، بين شتاء ١٩٦٤ وخريف ١٩٦٥، تضم فيما يخيل إلي أجمل وأغنى ماكتبه الشعراء العرب، منذ الجاهلية حتى الحرب العالمية الأولى» [١].

هكذا آمن الشعراء المجددون الذين قادوا حركة التجديد في الشعر، بقيمة الثقافة الموروثة، ولم يفض بهم هذا الإيمان إلى معارضة الموروث وتقليده كما فعل شعراء عصر النهضة في السنوات الثلاثين الأولى من القرن العشرين، بل أفضى بهم إلى فهم هذا التراث، وتذوق مافيه من جمال، وقدرة فنية، وإلى تجاوزه، بعد تبني أجمل مافيه ذلك التجاوز الذي عده صلاح عبد الصبوروغيره من الشعراء نهج الشاعر المحدث في إدراك التراث، على أن التجاوز لا يتيسر إلا بعد المعرفة الصادقة، واختيار الآباء والأجداد الشعريين.

وإذا كنا قد تحدثنا عن الثقافة الموروثة العربية فقط، فلا يعني ذلك أن شعراءنا وقفوا عندها لايتجاوزونها، بل كل من اطلع على ماذكروه عن ثقافتهم ممن تحدثوا عن تجاربهم الشعرية، لاحظ كم اتسعت ثقافتهم فشملت حيزاً لابأس به من الثقافة الأجنبية قديمها وحديثها. فلسفتها وآدابها، ووسعت الأساطير التي أبدعتها الحضارات القديمة المختلفة، ولاعجب في سعة هذه الثقافة إذ كان قد سبقهم إليها أسلافهم الذين لم تتوافر لهم سبل الاتصال الثقافية العالمية المتوافرة اليوم.

---

(١) الثابت والمتحول، أدونيس - المجلد الأول، ص ١٨ - دار العودة - بيروت ١٩٧٤.

الباب الثاني

موسيقى الشعر

الوزن ـ القافية ـ موسيقى اللغة

سئل أبو العتاهية: « هل تعرف العروض»
فأجاب: « أنا أكبر من العروض»
من كتاب الأغاني

«إن الشاعر المجدد يستطيع أن يستخدم العروض كما يشاء، إن له أن يستخدم العروض الجديد بأشكاله، وله أن يعود إلى العروض القديم عودة مؤقتة أو نهائية، مادام قادراً على أن يثقل بالإيقاع كلماته، فلا تتأرجح خفيفة، ولاتفر منه هاربة باهتة».

عبد المعطي حجازي

الوزن الشعري

لما سئل أبو العتاهية: «هل تعرف العروض»؟ أجاب: «أنا أكبر من العروض»[1]، وحين تحدث عنه صاحب الأغاني، كان مما قاله: «وله أوزان طريفة قالها مما لم يتقدمه فيه الأوائل»[2]، وأبو العتاهية لم يكن جاهلا بالأوزان التي نظم الشعراء الجاهليون بها شعرهم، ولكنه لم يجعل كذلك منها قيداً له، فماذا لو أبدع الأنغام كما أبدعوا من قبل، ولم لا يعبر عن مشاعره بإيقاعات وموسيقى تستوعب انفعالاته، ومايجب قوله، بدلاً من أن يحشر شعره في إطار يضيق به؟ ألمن سبقه الحق في ذلك وليس له الحق؟ كان هذا مادعاه لأن يجيب الناس إذ سألوه «كيف تقول الشعر؟» بقوله: «ماأردته قط إلا مثلاً لي، فأقول ماأريد وأترك مالا أريد»[3]. وهل عرف الشعراء الجاهليون علماً باسم علم العروض؟ لقد نظموا شعرهم الذي لانزال نترنم به حتى الآن، وبنوه على أوزان لها نظامها وتناسقها الذي طوروه مع تلاحق الأجيال حتى بلغ ماعرفناه عنه من الدقة وجمال الأنغام. ويبدو أن البحور الخمسة عشر التي جعلها الخليل بن أحمد قاعدة العروض، لم تكن كلها شائعة الاستخدام في الجاهلية، ويضاف إلى هذا وجود أوزان لمقطعات وأشعار عدوها فيما بعد من الأوزان المضطربة، ولم يحاولوا تعقيدها، وهذا الذي جعل المستشرق بلاشير يرى أن فرضية وجود عروض حينذاك آخذ

---

(١) الأغاني لأبي فرج الأصفهاني - ج ٣، ص ١٣١ - ط دار الكتب - مصر.
(٢) الأغاني لأبي فرج الأصفهاني - ج ٣، ص ١٢٢ - ١٢٣ دار الكتب - مصر
(٣) الأغاني لأبي فرج الأصفهاني - ج ٣، ص ١٣١ - ط . دار الكتب - مصر.

بالتطور الدائم والتحول والاختفاء ثم الظهور من جديد لهي جديرة بالاحتفاظ بها[1]. واعتقد بلاشير أن علماء البصرة الذين تميزوا بروح التمسك بالقاعدة هم الذين طرحوا الأوزان القليلة الورود في الشعر القديم وعدوها انحرافات عروضية، ولم يبنوا عليها قواعد عروضهم كما بنوها على البحور التي كانت شائعة الاستعمال أو التي بنيت عليها قصائد مطولة. وحين أجرى بعض الدارسين المعاصرين لتاريخ الأدب إحصاء للبحور التي نظم بها الشعر الجاهلي تبين لهم أن البحور التي شاع استعمالها في النظم حينذاك كانت: الطويل والوافر والبسيط والكامل والخفيف والهزج والمتقارب والسريع والمنسرح والمديد والرمل، مع اختلاف في نسب استخدامها، وتبين من إحصاء المستشرق أهلوارد في كتابه «ديوان ستة شعراء عرب قدامى» أن البحور المستخدمة لدى هؤلاء الشعراء اختلفت في عدد مرات النظم بها على الشكل التالي:

الطويل: ٧١ - الوافر: ٣٥ - الكامل: ٢٣ - البسيط: ٢٣ - المتقارب: ٩ - السريع: ٤ - الرمل: ٤ - المنسرح: ٣ - المديد: ٢.

أما إحصاء البحور في ديوان أوس بن حجر فكانت نتيجته أن إحدى وعشرين قصيدة فيه نظمت بالبحر الطويل وسبعاً بالكامل، وسبعاً بالبسيط وستاً بالوافر وثلاثاً بالسريع وقصيدة واحدة بالمنسرح. كذلك تبين من الإحصاء الذي جرى على مختارات الأصمعي في أصمعياته أن الطويل كان أكثر البحور وروداً (٣١)، ثم الكامل (١٦) ويليه الوافر (٩) فالخفيف (٤) فالبسيط(٣)فالرجز(٣)فالهزج(٢)، وكل من المتقارب والمنسرح والسريع (١).[2]

---

(١) تاريخ الادب العربي - بلاشير -ترجمة د. ابراهيم كيلاني. ج ٢، ص ٢٠٦.

(٢) تاريخ الأدب العربي للمستشرق بلاشير - ترجمة د. ابراهيم كيلاني - ج ٢، ص ٢٠٥

ويبدو من الإحصاءات السابقة أن السريع والمنسرح كانا قليلي الورود في الشعر الجاهلي، وكذلك المديد والرمل، بل يعرّف بعضُ النقاد العرب القدامى كابن سيده الرمل بقوله إنه « كل شعر مهزول غير مؤتلف البناء، وهو ماتسمي العرب من غير أن يحددوا في ذلك شيئاً، نحو قوله:

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب

ويقول ابن جني: وأما الرمل فإن العرب وضعت فيه اللفظة نفسها عبارة عندهم عن الشعر الذي وصف باضطراب البناء والنقصان عن الأصل.. قال: وبالجملة فان الرمل كل ماكان غير القصيدة من الشعر وغير الرجز»(١)

وكان للرجز في الجاهلية دوره الخاص عند بدوها، فكثيراً ماتغنى به البدوي حادياً إبله، أو متحدياً أعداءه في القتال، وهدهدت به المرأة أطفالها، ولجأت إليه تسكب فيه آثار فجيعتها بقريب عزيز، أو تبث به الحماسة في نفوس المقاتلين.

ومختصر القول أن مانعرفه اليوم من علم العروض لم يكن هو ذاته بتفصيلاته ودقائقه في الجاهلية، بل لم يكن لديهم علم اسمه علم العروض، ولكنهم نظموا شعرهم بأوزان دخلها الكثير مما سمي بالزحافات والعلل التي وضعت لها فيما بعد قواعد ثابتة، بعد استقراء الشعر الجاهلي وجمع أوزانه، كما ثبتت شروط العروض والضرب، وأسماء أحرف القافية التي عرّفت واستعرضت عيوبها كلها، وهكذا وُجد علم العروض الذي عني بأوزان الشعر وقواعدها، ولكن الخليل بن أحمد، أبا هذا العلم، لم يقف عند الاستقراء واستنباط القواعد التي بني عليها الشعر قديماً، بل أمعن النظر

(١) مادة « الرمل» في لسان العرب.

والذوق الفني في الأوزان ، وقرأ الأبيات مدورة ووصل البيت بالبيت التالي له، وحذف أسباباً أو أوتاداً من مطالع الأبيات وأضافها إلى أواخرها فوصل إلى نتيجة طريفة، إذ وجد أن النقلة بين بحرين أو ثلاثة من البحور تتم ببساطة وسهولة حين يحرك الوتد أو السبب من أول البيت إلى آخره أو حين تقرأ الأبيات متصلة، فالطويل يتحول إلى مديد بحذف «فعو» من أوله ووضعه في آخره.

الطويل : [فعو] / لن مفاعيـ/ لن فعو/ لن مفاعيـ/ لن فعو/ لن مفاعيـ/ لن فعو/ لن مفاعيـ/ لن [فعو].

المديد: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن/ فاعلن.

وكذلك يتحول المديد إلى البسيط بنقل « فاعلا» من أوله الى آخره .

المديد : [فاعلا]/ تن فاعلن/ فاعلا/ تن فاعلن / فاعلا/ تن فاعلن/ فاعلا/ تن فاعلن/ [فاعلا].

البسيط : مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن فاعلن.

ومثل هذه النتيجة دلت على انسجام بين بعض البحور وبعضها الآخر، وإمكان مزج التفعيلات فيها إذا بدل مكان التوقف، كما شجعت بعض الشعراء على النظم ببحور لم يسبقهم إليها أسلافهم، إلا أنها ليست جديدة كل الجدة، فما هي إلا تحوير بسيط في الأوزان المعروفة يتحول فيه الطويل إلى مستطيل، والمديد إلى ممتد. . مما سيأتي شرحه، ونظم أبو العتاهية بالوزن الذي لم يسبقه إليه أحد حين قال:

« للمنون دائرات يدرن صرفها هـن ينتقيننا واحداً فواحداً

فجعل الوزن: فاعلن متفعلن فاعلن متفعلن فاعلن متفعلن فاعلن متفعلن.

وهذا مادفع صاحب الأغاني للقول عن أبي العتاهية إنه« له أوزان طريفة قالها مما لم يتقدمه فيه الأوائل»[1] ولو أمعنا النظر في وزن هذا البيت لتبينا أنه يمكن أن يكون مديداً غير مجزوء - والشعراء من قبل لم يستخدموه إلا مجزوءاً.

للمنون دائرات يدرن صرفها هن ينتقيننا واحداً فواحدا

فاعلات فاعلن فاعلات فاعلن فاعلات فاعلن فاعلات فاعلن

فأبو العتاهية لم يفعل إلا أن نظم بوزن المديد ملحقاً الكف بالتفعيلة الأولى من تفعيلتيه، أي حذف السابع الساكن، فأشبه الوزن وزن مقلوب البسيط، وهذا يؤكد القرابة بين أنغام الطويل والمديد والبسيط، وهو الأمر الذي ينطبق على سائر البحور، الأمر الذي جعل الخليل بن أحمد يجمعها في دوائر خمس:

١ - دائرة الطويل والمديد والبسيط، وتفعيلاتها خماسية وسباعية.

٢- دائرة الوافر والكامل، وتفعيلاتها سباعية كلها.

٣ - دائرة الهزج والرجز والرمل، وتفعيلاتها سباعية وتتكرر ست مرات، وتختلف في حركاتها وسكناتها عن سابقتها مع أنهما سباعيتا التفعيلات.

٤- دائرة السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث.

٥ - دائرة المتقارب ولاتضم إلا بحراً واحداً.

وأما البحر السادس عشر «المتدارك» فلم يشر إليه الخليل في

دوائــره ولكنـه نظـم بـه أشـعاراً مختـلفة من غـير أن يذكر لـه اسماً وسجلـه الأخفش الأوسط بعد ذلك .

ولقد قُبل من الخليل بن أحمد أن يبدع بحوراً جديدة من خلال دوائره العروضية[1] ونظم الشعراء بهذه البحور كالمضارع والمقتضب والمجتث التي ولدها من دائرة السريع على الشكل التالي :

السريع : مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات[2]

المنسرح : يكون بنقل التفعيلة الأولى من أول البيت الى آخره .

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات(مستفعلن)

الخفيف : يكون بنقل السبب الأول في المنسرح إلى آخر البيت :

تفعلن مفـ/ عولات مسـ/ تفعلن مسـ/ تفعلن مفـ/ عولات مسـ/ تفعلن مسـ

فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن

فاذا قرىء المنسرح متصل الأبيات تحول إلى خفيف .

والمضارع : يكون بنقل السبب الأول من الخفيف إلى آخر البيت .

علاتن مسـ/ تفعلن فا/ علاتن فا/ علاتن مسـ/ تفعلن فا/ علاتن فا[3]

مفاعيلن/ فاعلاتن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ فاعلاتن/ مفاعيلن

والمقتضب : يكون بنقل الوتد الأول من المضارع إلى آخر البيت

عيلن فاعـ/ لاتن مفا/ عيلن مفا/ عيلن فاعـ/ لاتن مفا/ عيلن مفا

مفعولات/ مستفعلن/ مستفعلن/ مفعولات/ مستفعلن/ مستفعلن .

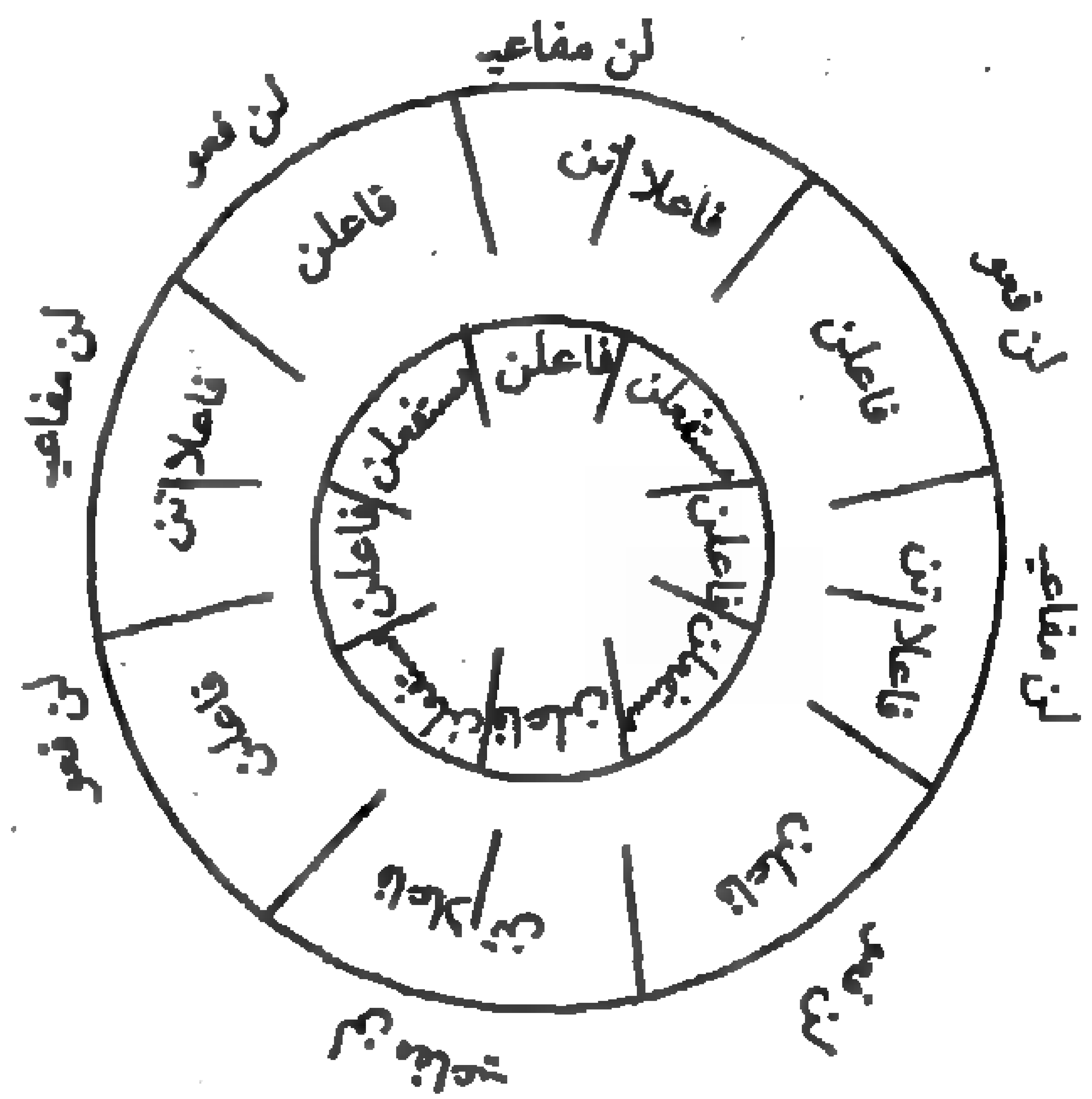
---

(١) في الصفحة التالية صورة لبعض هذه الدوائر العروضية .

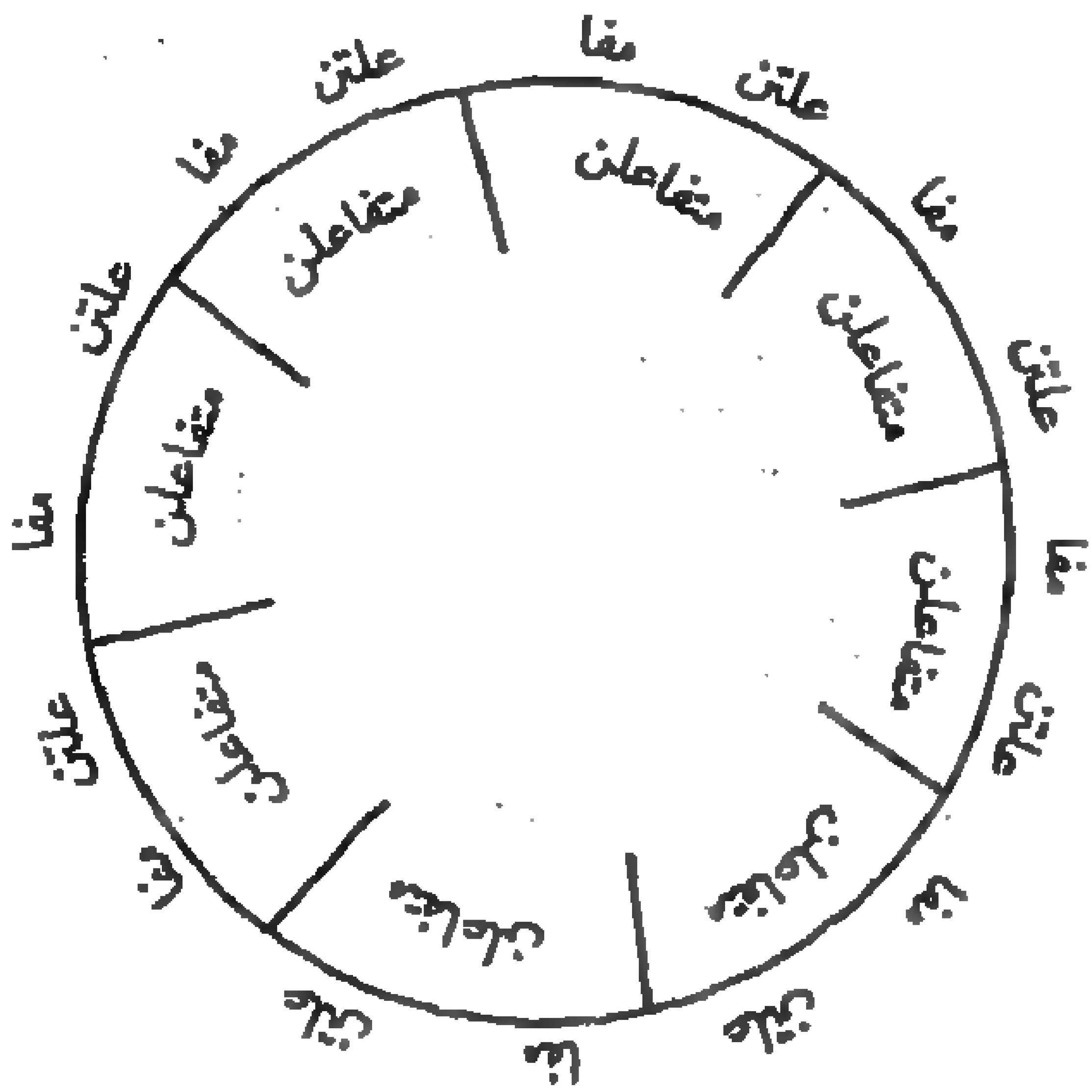
(٢) لم ترد مفعولات في آخر البيت في السريع إلا على وزن فاعلن أو فعلن أو فعلن أو فاعلان .

(٣) لم يستخدم وزن المضارع إلا مجزوءاً بتفعيلتين في كل شطر .

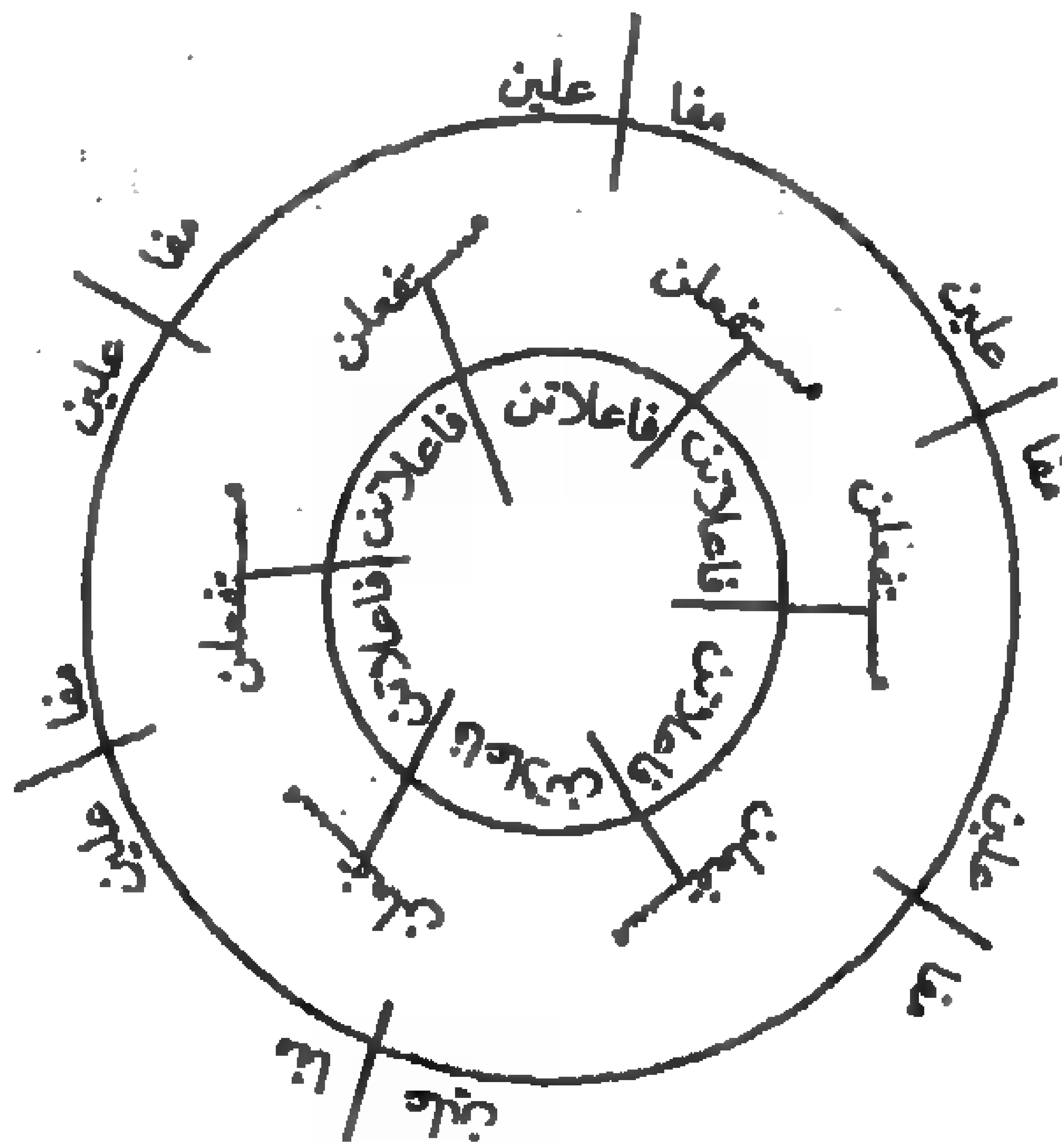
(١) دائرة الطويل مع المديد والبسيط



(٢) دائرة الوافر مع الكامل



(٣) دائرة الهزج والرجز والرَّمل



والمجتث : يكون بنقل السبب الأول من المقتضب وإضافته إلى آخر البيت :

عولات مسـ/ تفعلن مسـ/ تفعلن مفـ/ عولات مسـ/ تفعلن مسـ/ تفعلن مفـ[1]

مستفعلن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن/ فاعلاتن .

والأوزان الثلاثة الأولى من هذه الدائرة - السريع والمنسرح والخفيف - معروفة منذ العصر الجاهلي، أما البحور الثلاثة الأخرى - المضارع والمقتضب والمجتث - فيبدو أن الخليل ولدها من الدائرة، وأفسح بها المجال لإيقاعات جديدة في الشعر، ويذكر الخطيب التبريزي في كتابه « الكافي » حين يتحدث عن « المضارع » أنه لم يسمع من العرب ولم يجيء فيه شعر معروف، وينقل عن الخليل قوله « إنهم أجازوه »[2] .

ويقول جميل سلطان في « كتاب الشعر » عن هذا البحر إنه : «ليس في شعر العرب القديم قصيدة من هذا البحر منسوبة لعربي يصح الاستشهاد بكلامه، ولم ينسب لشاعر مشهور ولا إلى قبيلة مشهورة بالشعر شيء تصح نسبته منه، وهذا مادعا الأخفش إلى إنكار أن يكون هذا البحر من شعر العرب القديم الصحيح النسبة»[3].

فالخليل بدوائره العروضية، والنقلات البسيطة للأسباب أو الأوتاد من أوائل الأبيات إلى أواخرها نبه إلى إمكان إيجاد أوزان جديدة، فأبدع هو المقتضب والمضارع والمجتث، وترك لغيره أن يقيس على مافعل، وكأنما حين جعل دائرة الطويل تشتبك مع المديد والبسيط، أراد أن يشير بذلك إلى أن تفعيلات هذه الأبحر يمكن تجاورها سباعية وخماسية بالشكل الذي يستسيغه الشاعر، وعلى هذه الطريقة نظم أبو العتاهية مقطوعته :

---

(١) لم يستخدم وزنا المقتضب والمجتث الا مجزأين بتفعيلتين في كل شطر .

(٢) الكافي في العروض والقوافي للخطيب التريزي - تحقيق الحساني حسن عبد الله نشر خانجي وحمدان - بيروت -ص ١١٧ .

(٣) كتاب الشعر - للدكتور جميل سلطان - منشورات المكتبة العباسية - ص ٧٦ .

عتـب مـا للخـيال		خبـريـني ومـالي
عتـب مـالـي أراه		طـارقاً من لـيالـي
لـو رآنـي صـديقي		رق لـي أورثـى لي
أو يـــراني عـــدوي		لان من سوء حالي (١)

فهي على وزن فاعلاتن فعولن في كل شطر، أو فاعلن فاعلاتن، ويتبين من هذا أن فاعلن أو فعولن إذا اجتمعتا إلى فاعلاتن كان لهما إيقاع متماثل على أن يتبدل مكان فاعلاتن في التقدم أو التأخر، وفي الحالين هما تفعيلتان من المديد والطويل أو البسيط والمديد.

وإذا كان بعض النقاد القدامى قد تقبلوا من الخليل أن يولد بحوراً جديدة، فإن النقاد جميعاً - على التقريب - لم يتقبلوا من الشعراء هذا التوليد إلا نادراً، إذ معظمهم أشار إلى خروج أبي العتاهية عن الأوزان العروضية في مقطوعته هذه، وكثرتهم لامته في ذلك، ولذا قال له بعضهم « خالفت العروض» فأجابهم « سبقت العروض »، ورد بعضهم محاولته هذه إلى سرعته في نظم الشعر، كابن قتيبة حين قال: « وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه، ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب»(٢).

ولم لايكون للشاعر الحق في أن يبدع الوزن الذي يستسيغ إيقاعه؟ وهو يعلم أن علم العروض بصفته علماً أتى تاليا لنظم الشعراء واستخلص منه، فالشاعر هو مبدع الإيقاع، والعالم هو الذي يستقرىء هذه الإيقاعات ليخرج منها بالأصول التي بنيت عليها، المهم في الأمر أن يكون النغم مستساغاً لدى القائل والسامع معاً، وله وقعه الذي ينسجم مع المعاني والانفعالات ومع ذوق العصر، ألم يتطور الذوق في العصر الأموي ويختلف قليلاً عما كان عليه في صدر الإسلام بتطور نمط الحياة؟ حتى دفعت الحاجة الشعراء إلى

(١) ديوان أبي العتاهية - تحقيق د. شكري فيصل - مطبعة جامعة دمشق سنة ١٩٦٥ - ص ٦١٨.
(٢) الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق د. احمد محمد شاكر - ص ٧٩١ - ط دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٦.

النظم بالبحور الغنائية التي تصلح للطرب في مجالس الغناء، فكثر استخدام المنسرح والخفيف والهزج في الشعر، بل وزاد نظم الشعر بالبحرين الوافر والكامل مجزوءين حتى قرنا بالبحور القصيرة الأكثر انسجاماً مع الجملة الموسيقية، وفي اللوحة الإحصائية التي نقلها بلاشير[1] من البحث المنشور في مجلة Arabica[2] بعنوان «إسهام في تاريخ علم الأوزان» صورة واضحة عن التزايد في استخدام البحور القصيرة ممثلاً لذلك بشعر عمر بن ابي ربيعة وابن قيس الرقيات وحتى جرير الذي يعد شاعراً تقليدياً.

وحين استخرج الخليل من دوائره إيقاع «المقتضب» فطن شعراء العصر العباسي إلى حلاوة هذا الإيقاع، ونظم به أبو نواس مقطوعته التي لانزال نتغنى بها حتى يومنا هذا:

حامل الهوى تعب　　　يستخفه الطرب
إن بكى يحق له　　　ليس مابه لعب

ونظم شوقي مثيلتها في الوزن والروي بادئاً بقوله فيها:

حف كأسها الحبب　　　فهي فضة ذهب

و«المضارع» الذي لم يعرفه الجاهليون كما قال «التبريزي» نظم به أبو العتاهية مقطوعته:

أيا عتب/ مايضر/　　　ك أن تطل/ في صفادي
مفاعيل فاعلات　　　مفاعيل/ فاعلاتن

و«المتدارك» الذي لم يجعله الخليل في دوائره ولم يشر إليه ولكنه نظم به بعض الأشعار، سموه بالمتدارك لأن الأخفش الأوسط فطن له وتداركه، وتبين له أنه من دائرة المتقارب، ويكون بنقل الوتد من أول البيت إلى آخره.

لن فعو/ لن فعو/ لن فعو/ لن فعو　　　لن فعو/ لن فعو/ لن فعو/ لن (فعو)
فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن　　　فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن

(١) في كتابه «تاريخ الادب العربي» تحقيق د. ابراهيم كيلاني -ط وزارة الثقافة- دمشق ج٣، ص٣١٥-٣١٦.

(٢) المجلد الثاني، سنة ١٩٥٥.

وهكذا نظم الشعراء بهذا البحر من غير أن يصيبهم اللوم وشاع استخدام هذا الوزن.

ويبدو أن لعبة التغيير في الأوزان والإبداع فيها قد أغرت بعض شعراء العصر العباسي، وإن لم يصلنا من هذه المحاولات إلا القليل فربما كان ذلك لأن علماء اللغة والنقاد الذين كانوا أكثر ميلاً إلى المحافظة على القديم لم يرغبوا في نقل ماراأوا فيه بدعة شعرية، ولكننا نقرأ في معجم ياقوت الحموي ماكتبه عن رزين[1] العروضي فنراه «يقول إنه« أخذ عن عبد الله بن هرون بن السميدع البصري العروضي، مؤدب آل سليمان، وكان عبد الله بن هرون يقول أوزاناً غريبة من العروض، فنحا رزين نحوه في ذلك فأتى فيه ببدائع جمة»[2]. فأين هذا الشعر وأين المبدعات؟ إن شيئاً منها لم يصلنا عدا قصيدة واحدة احتفظ بها ياقوت في معجمه تبدأ بالقول:

قربوا جمالهم للرحيل غدوةً أحبّتك الأقربوك
خلفوك ثم مضوا مدجين مفرداً بهمك ما ودعوك

والظاهر من هذه القصيدة أن ماشجع ياقوتاً على تسجيلها في معجمه كونها منظومة بالبحر الخفيف المعروف.

حتى أبو العلاء المعري، عالم اللغة المتبحر في علم العروض، حاول في الإيقاع محاولات لم يسبقه إليها القدماء منْ الشعراء حينذاك إذ قال:

يالميس بنة المضلل مني بزاد
ليس واديك فاعلميه لقومي بواد

فنظم على مجزوء الخفيف ولكنه استخدم للضرب وزن فعولن، فلم يختلف في شطره الثاني عن إيقاع أبي العتاهية الذي عيب عليه إذ قال:

عتب ماللخيال خبريني ومالي
فاعلاتن فعولن فاعلاتن فعولن

---

(١) توفي سنة ٢٣٧ هـ.

(٢) معجم الأدباء - لياقوت الحموي -تحقيق لجنة برئاسة أحمد فريد الرفاعي - ط مطبعة الملك فؤاد الأول، مشروع إحياء الأدب العربي والمكتبة العربية- ج١١، ص١٣٨

هذا وإذا أضفنا إلى كل ماسبق ماورد على ألسنة الشعراء من زحافات وعلل في شعرهم وماسمح به العروضيون من ذلك، نجد أن مجال الشاعر كان واسعاً أمامه يتحرك فيه بحرية كبيرة، وقد يبدع ويطور إن رغب في ذلك، فالزحافات والعلل إذا اجتمعت في بحر يمكن أن تبدل في إيقاعه تبديلا واضحاً، ولنا مثال على ذلك في «البسيط» الذي يمكن أن تحوله الزحافات والعلل إلى الإيقاعات المنوعة التالية :

١) مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
٢) مفاعلن فعلن مفاعلن فعلن	مفاعلن فعلن مفاعلن فعلن
٣) مفتعلن فعلن مفتعلن فعلن	مفاعلن فعلن مفاعلن فعلن
٤)فعلتن فعلن فعلتن فعلن	مفاعلن فعلن مفاعلن فعلن
٥) مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن
٦) مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلان
٧) مستفعلن فاعلن فعولن	مستفعلن فاعلن فعولن
٨) مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن فعولان
٩) مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن مفتعلان
١٠)مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن فَعَلْتان

وإن أي «مستفعلن» في حشو البيت يمكن أن يتحول إلى متفعلن - مفتعلن - متعلن كما أن إيقاع «فاعلن» في الحشو يمكن أن يتحول إلى فعلن بتحريك العين أو فعلن بتسكينها، وقد أتينا بالبسيط مثلاً، ولو استعرضنا سائر البحور بكل مايمكن أن يصيبها من زحافات وعلل لتبين أن أوزانها يمكن أن تختلف بالزحاف والعلل التي تصيبها تمام الاختلاف عن الأصل.

ولا يجوز لنا أن ننسى أن الزحافات لاتعني حذفاً لسبب في التفعيلة أو تسكيناً لمتحرك فيها فقط، بل قد يزاد في التفعيلة حرف ساكن أو سبب وقد يضاف حرف إلى أول البيت أو يحذف منه، ونظرة سريعة إلى العلل التالية التي عدها الدكتور جميل سلطان في «كتاب الشعر» قائلاً : «إنها علل تجري

مجرى الزحاف وتلحق بالأوتاد[1] تجعلنا نرى كم يمكن أن يتغير وزن التفعيلة ويغير بالتالي إيقاع البحر.

١) الخزم - وهو زيادة حرف أو أكثر في أول صدر البيت أو عجزه على الوزن في بعض البحور.

٢) الخرم - وهو حذف أول الوتد المجموع من أول البيت فيصبح وزن فعولن عولن.

٣) الثرم - مركب من الخرم والقبض يصبح فيه وزن فعولن - عول = فعل.

٤) الشتر - كالثرم إلا أنه يلحق وزن مفاعيلن الذي يتحول إلى فاعلن.

٥) الحزب - وهو الخرم مع الكف، ويصيب وزن مفاعيلن الذي يتحول الى فاعيل = مفعول.

٦) العضب - كالخرم إلا أنه يصيب مفاعلتن فيصبح الوزن فاعلتن.

٧) القصم - هو الخرم مع تسكين الخامس المتحرك فيتحول وزن مفاعلتن إلى فاعلتن = مفعولن.

٨) الحجم - هو الخرم مع العقل الذي يتحول فيه وزن مفاعلتن إلى فاعتن = فاعلن.

٩) العقص - هو الخرم والنقص الذي يتحول فيه وزن مفاعلتن إلى فاعلت = مفعول.

فإن كانت هذه هي العلل التي تصيب الأوتاد فقط، فما قولنا بالزحافات التي تصيب الأسباب وهي أكثر من هذه بكثير؟.

لقد حرر القدامى أنفسهم من قفص العروض الضيق، ففتحوا فيه نوافذ وأبوابا من الزحافات والعلل، ونظم الشعراء قصائد ومقطعات على إيقاعات استساغوها وانسجمت مع معانيهم وألفاظهم وانفعالاتهم، إلا أن النقاد الذين كان معظمهم من علماء اللغة، تشددوا في تمكسهم بالقواعد العروضية، وكانوا يخشون انفلاتها، فأمسكوا عن تشجيع مثل هذا

(١) كتاب الشعر - د. جميل سلطان، ص ٣٢ - ط المكتبة العباسية.

الانفلات، وأما مؤرخو الأدب فقد أحجموا عن تسجيل الشعر المنظوم بأوزان مبدعة، كما فعلوا بشعر رزين العروضي وعبد الله بن هرون بن السميدع، وإذا ذكروا الأوزان التي يمكن استخراجها من دوائر الخليل وصفوها بالمهملة»[1]، يصفون بها: المستطيل والممتد والمتئد والمنسرد والمطرد والمتوفر[2].

ولم يصلنا من الأشعار الموزونة بهذه البحور إلا أبيات قليلة تكررت هنا وهناك في كتب العروض، مما جعل الدكتور ابراهيم أنيس يرجح «أن هذه الأوزان الستة لم تكن من اختراع المولدين من الشعراء، بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض، وذلك لأننا نرى أمثلتها وشواهدها تتكرر هي بعينها في كتبهم غير منسوبة لشاعر معروف، وتبدو عليها سمة من الصنعة العروضية»[3]، ويبدو أن شعراء العصر العباسي المجددين وجدوا في البحور الثلاثة التي ولدها الخليل من دوائره – المضارع والمقتضب والمجتث – إيقاعات أكثر انسجاماً مع موضوعاتهم وانفعلاتهم وعواطفهم وبيئتهم من إيقاعات البحور التي دعيت بالمهملة.

وانطلق الشعراء بعد ذلك ينوعون في الإيقاع ويجددون في الأوزان فظهرت المواليا التي نظمت بالبسيط وأصاب التنوع الضرب فيه والعروض، فأصبحا فعلن أو فعلان كقول صفي الدين الحلي:

من قال جود كفوفك والحيا مثلين   أخطا القياس وفي قوله جمع اثنين

---

(١) الحاشية الكبرى على متن الكافي، للدمنهوري، ص ٣٩ ط. مطبعة المعاهد، القاهرة سنة ١٩٣٤.

(٢) وزن المستطيل: مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن (يتكرر في الشطر الثاني من البيت)

المتد: فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (يتكرر في الشطر الثاني من البيت)

المتئد: فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن (يتكرر في الشطر الثاني من البيت)

المنسرد: مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن (يتكرر في الشطر الثاني من البيت)

المطرد: فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن (يتكرر في الشطر الثاني من البيت)

المتوفر: فاعلن متفاعلن متفاعلن (يتكرر في الشطر الثاني من البيت)

(٣) موسيقى الشعر-د. ابراهيم أنيس – الطبعة الرابعة–ص٢٣١– دار القلم بيروت سنة ١٩٧٢.

أو كقوله :

أحبابنا بالطلب　　للميل يرجوني
مديتهم بالذهب　　اضحوا يعادوني
منالهم بالنَصَب　　بالنَصْب يبدوني
مقصودهم بالكسب　　للمال يعنوني[1]

ولقد كان الخروج على الأوزان التقليدية في الدوبيت أوضح مما هو في المواليا فبالرغم من أن ناظميه قد حافظوا على صحة قواعد اللغة فيه، وتقيدوا بها، فإنهم أبدعوا له وزناً جديداً يختلف عن تلك الأوزان الخمسة عشر التي ثبتها الخليل في دوائره، فقد يكون الدوبيت بالوزن التالي :

فعلن متفاعلن فعولن فعلن　　فعلن متفاعلن فعولن فعلن

كقول ابن الفارض :

أهوى قمراً له المعاني رق　　من صبح جبينه أضاء الشرق
تدري بالله مايقول البرق　　مابين ثنيتيه وبيني فرق[2]

وناظمو الدوبيت ليسوا إلا شعراء نظموا بالأوزان التقليدية المعروفة، لكن عنّ لهم كذلك أن يخرجوا عنها في بعض الأحيان، وربما أحسوا بالحاجة إلى ذلك، فجاؤوا بهذه الأوزان الجديدة التي لم نستنكر إيقاعها يوماً، بل أحببناه وطالما تغنينا به.

وكان للشعراء محاولات أخرى ظهرت في القوما والكان كان، إذمزج الشاعر في أولهما وزنين ضمن أربعة أشطر، فجعل ثلاثة منها بوزن، وواحداً بوزن آخر كقول صفي الدين الحلي :

كم عاشق مذعور　　من حب بيض الثغور
مستفعلن فعلان　　مستفعلن فاعلان
يغار قلبهْ ولكن　　مدامعهْ ماتغور
متفعلن فاعلاتن　　متفعلن فاعلان

---

(١) صفي الدين الحلي -د. ياسين الايوبي - ط دار الكتاب اللبناني، بيروت سنة ١٩٧١ ص ٣٣٥.
(٢) ديوان ابن الفارض - مطبعة محمود توفيق - مصر - ص ١٠٦.

وخالف بين أوزان الأشطر الأربعة في الـ «كان كان»

والأندلسيون أُغرموا بحق بالتفنن العَروضي، فلجؤوا إلى الأوزان التي قيل عنها مهملة، يستغلونها في الموشحات، كالمستطيل والممتد والمنسرد والمطرد.. التي أشرنا إليها سابقاً، وقد سبقهم إلى ذلك بعض الشعراء العباسيين كما ذكرنا ولكنهم لم يفعلوا ذلك إلا بحذر كبير، بينما كانت جرأة الأندلس في هذا المجال عظيمة، إذ أخذوا يستبقون إلى الإبداع والتجديد والابتكار في أوزان الموشحات، حتى كثرت كثرة جعلت ابن سناء الملك يعجز عن حصرها بعد محاولاته الجادة في ذلك، ويذكر ابن سناء الملك أن «الموشحات تنقسم قسمين: الأول ماجاء على أوزان أشعار العرب والثاني ما لاوزن له فيها.. والذي على أوزان الأشعار ينقسم قسمين: أحدهما مالايتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج تلك الفقرة التي جاءت فيها عن الوزن الشعري، والقسم الآخر، ماتخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة (كسرة كانت أو ضمة أو فتحة) تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقريضاً محضاً، فمثال الكلمة قول ابن بقي:

صبرت والصبر شيمة العاني   ولم أقل للمطيلْ هجراني   معذبي كفاني

فهذا من المنسرح، وأخرجه منه قوله: «معذبي كفاني».

ومثال الحركة هو أن تجعل على قافية في وزن، ويتكلف شاعرها أن يعيد تلك الحركة بعينها وبقافيتها كقوله:

ياويح صب إلى البرق له نظر   وفي البكاء مع الورق له وطر

فهذا من البسيط، والتزام إعادة القافية في وسط الوزن على الحركة المخفوضة هو الذي أشرنا إليه.

والقسم الثاني من الموشحات هو مالامدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، هذا القسم منها هو الكثير والجم الغفير، والعدد الذي

لاينحصر، والشارد الذي لاينضبط، وكنت أردت أن أقيم لها عروضاً يكون دفتراً لحسابها، وميزاناً لأوتادها وأسبابها، فعز ذلك وأعوز، لخروجها عن الحصر، وانفلاتها من الكف [1].

و«الموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين: قسم لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق كما تعرف أوزان الأشعار، ولايحتاج فيها إلى وزنها بميزان العروض وهو أكثرها، وقسم مضطرب الوزن، مهلهل النسج، مفكك النظم لايحس الذوق صحته من سقمه، ولادخوله من خروجه» [2].

وتكررت محاولة ابن سناء الملك فيما بعد، على يد المستشرق الألماني هارتمان إذ أرجع الموشحات إلى ١٤٦ وزناً مشتقة من بحور الشعر العربي الستة عشر، ولكن الدكتور جودة الركابي يذكر في مقدمته لكتاب دار الطراز «أنه لايرى في هذه المحاولة إلا التكلف والتصنع، إذ هناك موشحات تشذ عن الأوزان التي ذكرها هارتمان في كتابه» [3].

وهكذا نرى أن أصحاب الموشحات ابتكروا أوزانا جديدة، ولكنها مع ذلك أوزان تحتاج إلى خبرة بالعروض ودربة، وذوق فني، وحس موسيقي، وإلا كان نظمه كما قال ابن سناء الملك مضطرب الوزن، مهلهل النسج، مفكك النظم، لايحس الذوق صحته من سقمه ولادخوله من خروجه، فمن ظن أن نظم الموشح أمر سهل إذ يمكن به الخروج من الأوزان التقليدية، فقد وقع في الفخ الذي وقع فيه الكثير من الشباب المعاصرين إذ ظنوا أن التخلي عن قواعد العروض التقليدي يعني التحلل من الأوزان والإيقاع الموسيقي.

والحقيقة التي لايمكن إنكارها هي أن الشعر لابد أن يتميز عن النثر بنغم موسيقي وإيقاع، فهل استطاع شعراؤنا رواد الشعر الحديث أن يبدعوا نغما

(١) دار الطراز في عمل الموشحات لابي القاسم هبة الله بن جعفربن سناء الملك تحقيق د. حودة الركابي - ص ٣٥ - ط، سنة ١٩٤٩.

(٢) المصدر السابق ص ٣٧.

(٣) مقدمة دار الطراز - تحقيق د. جودة الركابي، ص ١٣ـ١٤ - طبع دمشق سنة ١٩٤٩.

وإيقاعا يختلف عن ذاك الذي أبدعه القدماء؟ وهل كانت لهم الجرأة التي كانت لشعراء الأندلس أو غيرهم ممن سبقهم؟

ولكن قبل أن نصل إلى رواد التجديد في النصف الثاني من القرن العشرين يحسن أن نمر سريعاً بشعراء عصر النهضة، الذين أرهبهم ماوصل إليه الشعر في العصر الذي يسمونه بعصر الانحدار أو الانحطاط فعادوا يقلدون شعراء العصر الجاهلي أو الأموي أو العباسي، ليستعيدوا قوة الشعر ومتانته ومكانته.

فالبارودي الذي يعد إمام شعراء التقليد المجيدين في عصر النهضة، والذي نظم معظم شعره على الأوزان التقليدية التي سبقت العصر العباسي، والقليل منه على البحور المجزوءة التي أحبها مجددو العصر العباسي[1] قد نظم قصيدة على وزن أبدعه لم يسبقه إليه العروضيون:

املأ القدح	واعص من نصح
وارو غلتي	بابنة الفرح
فالفتى متى	ذاقها انشرح

واتبعه الشاعر أحمد شوقي فنظم قصيدة مطولة بلغت سبعين بيتاً بالوزن ذاته الذي سبقه إليه البارودي، ومطلعها:

مال واحتجب	وادّعى الغضب
ليت هاجري	يشرح السبب
عتبه رضى	ليته عتب

كما نظم شوقي قصيدته « وصف مرقص » على مفتعلن فاعلن/ مرتين في البيت جاء فيها:

طال عليها القدم	فهي وجود عدم
وقد وفدت في الصبا	وانبعثت في الهرم

---

(١) موسيقى الشعر - د. ابراهيم أنيس - دار القلم بيروت الطبعة الرابعة، إذ يذكر د. ابراهيم أن ديوان البارودي بجزئه الأول الذي ينتهي بقافية الفاء اشتمل على الأوزان بالنسب التالية: طويل ٢٩٪ - كامل ٢٠٪ - بسيط ١٥٪ - خفيف ٦٪ - سريع ٥٪ - وافر ٤٪ - منسرح ٢٪. وكل من المتقارب ومخلع البسيط ١٪ ولم يرد من الرجز والرمل إلا أبيات قليلة جداً. أما باقي الديوان (١٨٪) فهو على قلته قد جاء من المجزوءات وأشباهها كمجزوء الكامل والخفيف والمتقارب ثم الهزج والمجتث.

هذا البحر الذي إذا عددناه من مشطور البسيط، فقد عده الدمنهوري في حاشيته بحسب أقوال الثقات من أهل العروض «بحراً شاذاً لايعول عليه»[1].

وحاول عباس محمود العقاد أن يجعل وزن إحدى مقطوعات ديوانه من تلك الأوزان الشاذة، بقوله:

أبصرت بالموت في الكرى عميان لايخطىء القدر

ووزنها: مستفعلن فاعلن فعو، وقد مر بنا سابقاً أن البسيط يمكن أن يصبح وزنه: مستفعلن فاعلن فعولن، ولكن الشاعر هنا حذف السبب الأخير في الشطر فتحولت التفعيلة إلى «فعو» وهذا ماعده العروضيون شاذاً[2] ولم يستغله الشعراء من قبل في شعرهم، وما أظن أن البارودي والعقاد حين أفادا من هذه البحور الشاذة وصلا إليها عن طريق المصادفة، بل كان ذلك نتيجة لقراءتهما علم العروض بدقة، واستنباطهما منه ما يمكن استغلاله في عصرهما الحديث من الأنغام التي تلائم الأذواق المعاصرة لهما.

فهل فعل رواد الشعر الجديد فعل هؤلاء السابقين؟ يقول الدكتور إحسان عباس: "الحق أن الشعر الحديث لم يحاول أن يستمد في القصيدة من الأعاريض المهملة، وإنما اعتمد التنويع في بعض الأبحر المستعملة، فهو من هذه الناحية أشد محافظة من الموشح، بل وأشد محافظة من الشعراء العباسيين المجددين الذين نظموا شعرهم ببحور لم ينظم بها العرب من قبل، وما ذلك إلا لضيق الشعراء المعاصرين بالعروض وتشقيقاته الكثيرة وتفريعاته، واستسهالهم ركوب ما يركب من بحوره، دون أن يسلموا في ذلك من كسر الوزن جهلاً به لا تحدياً"[3].

ويعتقد الدكتور عباس أن من العوامل التي ساعدت على نشأة الموشح في الأندلس شغف الأندلسيين بالعروض، تعلماً وتجربة، وتباري الأساتذة

---

(١) حاشية الدمنهوري على متن الكافي - ص ٤٩ - مطبعة لمعاهد بالقاهرة سنة ١٩٣٤.

(٢) حاشية الدمهوري على متن الكافي - ص ٤٩ - حين ذكر أنها عروض حذاء مخبونة أي حذف وترها الأخير وثانيها الساكن.

(٣) اتجاهات الشعر العربي المعاصر-د. إحسان عباس-ص١٩ -سلسلة عالم المعرفة-الكويت سنة ١٩٧٨.

والطلاب في ميدان النظم على ما يسمى الأعاريض المهملة (أي التفعيلات التي قدر الخليل جواز وجودها ولكن العرب لم ينظموا بها).

وقد يكون في قول الدكتور إحسان عباس جزء كبير منه الصحة حين قال: إن رواد الشعر الحديث ضاقوا بالعروض وتفريعاته فركبوا منه السهل فقط. ولكن هذا لا ينطبق عليهم جميعاً، وبخاصة منهم نازك الملائكة التي يبدو من كتابها (قضايا الشعر المعاصر) اهتمامها بالعروض ودراستها له بشيء من التفصيل والدقة، وهي التي اختلفت والسياب فيمن سبق منهما إلى النظم على هذه الطريقة الحديثة التي سمتها طريقة الشعر الحر. علماً بأنه لم يكن حراً قط، لكن مواقف نازك الملائكة من النظم على الطريقة التقليدية اختلفت مع تقدم الزمن؛ إذ كان في موقفها الأول ثورة عارمة على القواعد العروضية، عبرت عنها في مقدمتها لديوانها "شظايا ورماد" الذي صدر سنة ١٩٤٩ مستشهدة بعبارة برنادشو: "اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية" قائلة إن "هذه العبارة يصح تطبيقها في الشعر كما في الحياة، لأن الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشياؤها وأحاسيسها" وتجيب نازك الملائكة عن تساؤلات من يقولون: "ما الطريقة الخليل؟ ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا، وترددها شفاهنا وتعلكها أقلامنا حتى محتها؟ منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون، لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس، ومع ذلك مازال شعرنا صورة لـ(قفا نبك، وبانت سعاد) الأوزان هي هي، والقوافي هي هي.... "[1] وترد نازك الملائكة على الذين لم يتقبلوا الشعر الجديد الذي سمته «الحر» قائلة: «وكأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعراً إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل".

---

(١) الآثار الكاملة لنازك الملائكة المجلد ٢ ص ٥ - ٦، طبع دار العودة، بيروت سنة ١٩٧١.

كان هذا رأيها في مقدمتها لديوانها الثاني "شظايا ورماد" ومع ذلك لم يكن في هذا الديوان إلا ست قصائد على الطريقة الجديدة من حيث الوزن من مجموع ثلاث وثلاثين قصيدة، وكذلك ديوانها "قرارة الموجة" الذي لم يزد عدد قصائده المنظومة على طريقتها الجديدة عن تسع من إحدى وأربعين وفي "شجرة القمر" لم تتجاوز سبعاً من ثلاثين. ولكن العدد ليس بالأمر الهام، إنما المهم هو الرأي الأخير الذي استقرت عنده هذه الشاعرة في مقدمة ديوانها: "شجرة القمر" إذ قالت: "لا أذكر قط أنني اقتصرت على الشعر الحر في أية فترة من حياتي، وسبب هذا، أنني أولاً أحب الشعر العربي، ولا أطيق أن يبتعد عصرنا عن أوزانه العذبة الجميلة، ثم إن الشعر الحر كما بينت في كتابي (قضايا الشعر المعاصر) يملك عيوباً واضحة، أبرزها الرتابة والتدفق والمدى المحدود، وقد ظهرت هذه العيوب في أغلب شعر شعراء هذ اللون.

وإني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشعرية، بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها، وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت، وإنما سيبقى قائماً يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده، دون أن يتعصب له، ويترك الأوزان العربية الجميلة"(١)

لقد كانت أوزان الخليل صدئة في رأي نازك سنة ١٩٤٩. وتحولت إلى أوزان عربية جميلة لا يجوز تركها في سنة١٩٦٨ حين صدر ديوانها "شجرة القمر" والشاعرة التي كانت تؤيد القول بأن "اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية" تراجعت شيئاً فشيئاً لتضع قواعد لا تحصى في كتابها ـ قضايا الشعر المعاصر ـ تقيد بها الشعراء المجددين متشددة بذلك أكثر من الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي استخرج قواعد العروض مما كان معروفاً من الشعر، ثم فتح بدوائره باباً للشعراء ينفذون منه إلى أنغام جديدة وأوزان مبتكرة، وقد نفذوا فعلاً.

---

(١) الآثار الكاملة لنازك الملائكة المجلد ٢، ص ٤٢٢ طبع دار العودة بيروت سنة١٩٧١.

فنازك الملائكة التي بدأت ثائرة بعنف، انتهت إلى الخوف من هذه الثورة بعد سنوات وخشيت التخبط في "فوضى لا نهاية لها" ووضعت قواعد للشعراء المجددين ولم تجز للشاعر المجدد أن ينظم قصائده التي سمتها حرة إلا على نوعين من البحور:

١) الصافية ذات التفعيلة الواحدة.

٢) والممزوجة التي تتوالى فيها التفعيلة الواحدة دون فاصل ثم تليها التفعيلة الثانية كالسريع والوافر:

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

واشترطت في هذه الحال أن تأتي التفعيلة المفردة في آخر السطر الشعري وأن تكرر في أواخر الأسطر كلها، وبهذا قلصت عدد الأوزان التي يمكن استغلالها في نظم الشعر التجديدي، بالإضافة إلى قيود وقيود اشترطتها في القافية، وفي عدد التفعيلات في السطر الواحد. ولو عدنا إلى هذا الشرط الأخير فقط، لوجدنا أنها لا تجيز أن يكون عدد التفعيلات في السطر خمساً أو سبعاً أو تسعاً، فهي إذن تسمح بالعدد الذي كان يتوارد في الشعر القديم في البيت الواحد. أي بثلاث (في الرجز) وبأربع بمشطور بعض البحور ومجزوئها وبست كبعض البحور كاملة أو مجزوء بعضها الآخر، وبثمان كبحري البسيط والطويل، فهي بقاعدتها هذه قيدت الشعراء الجدد بسطر لا يختلف في عدد تفعيلاته عن البيت القديم، والشيء الوحيد الذي أجازته بالنسبة للوزن هو اختلاف عدد التفعيلات بين سطر وآخر. .

ومع أن نازك الملائكة اشترطت بشعرها الحر أن ينظم فقط على البحور الصافية أو بحري السريع والرمل فإنها جمعت في قصيدة من وزن الخبب: فَعَلُنْ فَعَلُنْ. . . . بين التفعيلتين: فَعَلُن وفاعلُ واعترفت بأنها فعلت ذلك دون أن تشعر، ولكنها بررت ذلك بأن مقلوب فَعْلن يساوي فاعلْ أي لن فع=فاعل وأن الوقع على الأذن مقبول، فسمحت لنفسها باستعما ل تفعيلتين إحداهما مقلوب الثانية، فلماذا لا تسمح إذن باستعمال «مفاعيلن» مع «مستفعلن» علماً بأن عيلن مفا= مستفعلن؟

الحقيقة أن نازك الملائكة التي كانت أكثر الناس تحمساً للخروج عن القواعد أصبحت أكثرهم تقيداً بالقواعد القديمة، وما بنت شروطها لنظم النمط الجديد الشعري في "قضايا الشعر المعاصر" إلا على القواعد القديمة، بل لم تحاول الإفادة من منافذ التحرر التي تركها الخليل.

أما السياب فقد خطا أبعد من نازك الملائكة، فمع أنه نظم معظم شعره على البحور الصافية ذات التفعيلة المكررة، فإنه حاول محاولات جديدة، فنظم قصيدة على تفعيلتي "الخفيف" ولكنه رتب تواليهما ترتيباً جديداً، فجعل قصيدته "جيكور أمي" تبدأ بسطرها الأول على طريقة الخفيف "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن" ثم أورد سطرين منظومين على فاعلاتن فقط، يتوسطهما سطر على مستفعلن. وهكذا سار في نظمه القصيدة، وبذلك جعل نسبة توارد فاعلاتن إلى مستفعلن كنسبته في البحر الخفيف التقليدي، وذيل قصيدته بالشرح التالي لتجربته قائلاً: "إذا كان ٣ (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) =٣ فاعلاتن + ٣ مستفعلن + ٣ فاعلاتن فإن هذه الفرضية التي تقوم هذه القصيدة موسيقياً عليها صحيحة، أرجو أن تتاح الفرصة لتجربة هذه الفرضية على جهاز الأصوات الذي سبق للدكتور محمد مندور أن قام ببعض التجارب عليه في باريس، غير أني لم ألتزم بذلك إلا في الأجزاء الأولى من القصيدة"(١).

وهكذا بدأ السياب بتجارب جديدة، ولكنه كان يخطو فيها على مهل ويحذر ويتمنى لو تُمرَّر تجربته على جهاز الأصوات ليتبين مدى نجاحها، وهو كما رأينا لا يفعل جديداً إلا الجمع بين تفعيلتين جمع بينهما القدماء من قبل ولكن على نظام مختلف ونسبة بينهما لم تختلف. وحاول السياب محاولته الثانية في الشهر ذاته الذي نظم فيه قصيدته "جيكور أمي" وجعل هذه الثانية(٢) على تفعيلتي البحر الطويل، وجعل التفعيلات تتناوب تناوبها

---

(١) الآثار الكاملة للسياب – ص ٦٥٩ – دار العودة، بيروت ١٩٧١.

(٢) قصيدته «هاها... هو» ونظمها في ٢٩/ ٢/ ١٩٦٣ بينما نظم «جيكور أمي» في ٥/ ٢/ ١٩٦٣.

التقليدي في السطور كلها وخالف بين طول السطور وقصرها فقط، فبعضها على أربع تفعيلات كالطريقة التقليدية وبعضها الآخر على اثنتين فقط كقوله:

رأيت الذي لو صدّق الحلم نفسه
لمدّ لك الفما
وطوّق خصراً منك واحتاز معصما
لقد كنت شمسه
وشاء احتراقا فيك فالقلب يصهر
فيبدو على خديك، والثغر أحمر
وفي لهَف يحسو ويحسو فيكسر[1].

فالشيء الوحيد الذي جدده في الوزن، أنه لم يكمل بعض الأسطر فتركها على تفعيلتين ولو أكملها لاضطر للحشو، وهذا الذي فر منه رواد الشعر الجديد فأخذوا يخرجون عن نظام البيت والقافية لئلا يقودهم التقيد بهما إلى اللغو الذي لا ضرورة له.

وكرر السياب التجربة بالطريقة ذاتها، ولكن على البحر البسيط في قصيدته "غربة الروح".

ياغربة الروح في دنيا من الحجر
والثلج والقار والفولاذ والضجر
ياغربة الروح.. لاشمس فأئتلق
فيها ولا أفق
يطير فيه خيالي ساعة السحر
نار تضيء الخواء البرد تحترق[2]

فجعل بعض الأسطر على تفعيلتين لا أربع، وهذا أمر لا نستطيع القول إن السياب مبتكره، فقد سبقه إليه شعراء المهجر كمخائيل نعيمة، حين جعل

(١) الآثار الكاملة للسياب ص ٦٣٦ - دار العودة - بيروت ١٩٧١.

(٢) الآثار الكاملة للسياب ص ٦٦٠ - ط - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧١.

قصيدته «ابتهالات» على مقاطع، كل منها يبدأ بأسطر ثلاثة، اثنان منها بتفعيلتين والثالث بتفعيلة:

كحّل اللهم عيني

بشعاع من ضياك

كي تراك

في جميع الخلق في دور القبور   في نسور الجو في موج البحار

في صهاريج البراري في الزهور   في الكلا في التبر في رمل العقار

في قروح البرص في وجه السليم   في يد القاتل في نجع القتيل [1]

وكانت نازك الملائكة قد اشترطت في القصيدة الحديثة أن يكون الضرب [2] في آخر السطر هو ذاته الذي تقيدوا به في البحور التقليدية في آخر البيت، وألا يتبدل من سطر إلى آخر، كما لم يكن قديماً يتغير من بيت لآخر، ولكن السياب خرج أيضاً عن قيد الضرب هذا كما خرج عن قيد البحور الصافية، وربما كانت قصيدته "كيف لم أحببك" شاهدا حسناً على تنوع الضرب عنده فتارة هو فاعلاتن وأخرى فاعلن كقوله:

كيف ضيعتك في زحمة أيامي الطويلة	(الضرب: فاعلاتن)
لم أحل الثوب عن نهديك في ليلة صيف مقمرة	(" : فاعلن)
ياعبير التوت من طوقيهما مرغت وجهي في خميلة	(" : فاعلاتن)
من شذا العذراء في نهديك ضيعتك، آه يا جميلة	(" : فاعلاتن)
إنه ذنبي الذي لن أغفره	(" : فاعلن)
كيف لم أحببك يا لهفة ما بعد الأوان	(" : فاعلاتن)

(١) الشعر العربي في المهجر - محمد عبد الغني حسن - ص ١٤٤ - ط دار مصر للطباعة سنة ١٩٥٨.

(٢) الضرب: التفعيلة الأخيرة في أبيات القصيدة، ويفترض أن يكون واحداً في القصيدة من أولها حتى الآخر.

في فؤاد لم تكوني فيه إلا جذوة في مجمره (" : فاعلـــن)

شعرك الأشقر شعّ اليوم شمساً في جناني (" : فاعلاتـن)

يتراءى تحتها ساقاك يا للزنبق [1] (" : فاعـلـن)

فالبـحر مـن الرمل : فاعــلاتن فاعلاتـن فاعلاتن الذي يجوز أن يكون ضربـه فاعلاتـن أو فاعـلن على ألا يتغير من بيت لآخر في القصيدة فإما فاعلاتن فقط أو فاعلن فقط .

وماذا يمنع من اختلاف الضرب بين الأسطر إذا عرف الشاعر كيف يلائم بين هذا التنوع فيه مع النغـم العام والوقع الموسيقي؟ لا شك أن هذا ليس بالأمر السهل، ويحتاج إلى دربة وحس موسيقي وذوق فني رفيع، امتلكه بعض رواد الشعر الجديد .

ولـم يكـن السـياب وحده الـذي خالـف شـرط وحدة الـضرب فـي القصيدة، بل كانوا كثيرين وعددت نازك الملائكة بعضاً منهم في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " آسفة لخلطهم بين الضروب وهم الشعراء الذين عرفوا الشعر التقليدي ونظموه على بيته التقليدي بشطريه، كسليمان العيسى وفدوى طوقان ونزار قباني . . .

والحقيقة أن الكثير من الشروط التي وضعتها نازك الملائكة لنظم " الشعر الحر " ـ كما دعته ـ جعلته أبعد ما يكون عن الحرية، لذا لم يتقيد بها الشعراء فخالفوا بين ضروب القصيدة الواحدة، بل واستعملوا ضروباً جديدة لم تكن ترد ضروباً في الشعر القديم، ونظموا شعرهم الجديد بأوزان لم تجز نازك النظم عليها، فهي ليست من الصافية ولا من السريع أو الرمل، وبنوا أسطرهم على تفعيلات خمس وسبع وتسع كذلك . . . كل هذا أحدثوه،

---

(١) الآثار الكاملة للسياب ص٦٦٦ –ط دار العودة بيروت سنة ١٩٧١ .

ولكنهم لم يرغبوا في التخلي نهائياً عن الأوزان، ولم تكن غايتهم من التنويع والتجديد إلا الهروب من القيود التي تمنعهم من التعبير الحر عن انفعالاتهم، فلا يقفون عند نهاية البيت ذي التفعيلات الست أو الثماني من غير أن تنتهي لديهم الدفقة الشعورية، وإلاّ اضطروا إلى اللغو والحشو ليتموا ثماني تفعيلات في كل سطر.

ومعظم رواد الشعر الحديث نظموا على الطريقتين، التقليدية ببحورها الستة عشر، والحديثة بأوزانها ذات التفعيلة المتكررة على التوالي وخروجها عن بعض القواعد التقليدية، ويذكر الشاعر سليمان العيسى في مقالته: "تجربتي الشعرية" أنه نظم القصائد المختلفة الأشكال، قصيدة العمود ذات القافية الواحدة والروي الواحد، وقصيدة المقاطع المنوعة القوافي والروي، وشعر التفعيلة، والشعر المنثور، أو ما يسمونه قصيدة النثر الآن... إلى استخدام مجزوءات البحور على اختلاف أشكالها.. ويصل إلى القول أخيراً: "ولعل الشكل الذي انتهيت إليه في قصائدي الأخيرة: "إلى أبي الطيب المتنبي" في مهرجان المتنبي ببغداد، و"دمك الطريق" في ذكرى عمر المختار بمدينة بنغازي، "وأضم ثراك يا خضراء" في مهرجان قرطاج بتونس، ومن "أين أبدأ" وفي "يوم فلسطين ببيروت" لعل هذا الشكل الذي يستغل نغمة البحر الواحد، فيلونها ويتصرف بها، هو أقرب أشكال القصيدة، وأحبها إليّ، ذلك لأنه يحاول أن يحقق المعادلة التي نبحث عنها "الأصالة والجدة، الانفتاح على الجديد انطلاقاً من الجذور، من الأسس المتينة التي بني عليها شعرنا وذوقنا العربي عبر التاريخ:

خذني ليس من ورق إهابي — دم التاريخ ينبض في ربابي
أغني كل أنات السبايا — حروفي كل ملحمة العذاب
أقول قصيدة.. حلم جريح — يـؤرّق مقلة الدنيا كتابي
فخذني.. لست رجع صدى

ولا عددا

ولم آت المدينة كالغريب يدا

ووجهاً ليس يعرف في مضارب أهله أحداً

أنا التاريخ والبلد

ونبض الأرض والأرض التي تلد(١)

فالشاعر سليمان العيسى جرب أنواع الشعر كلها ـ كما قال ـ حتى الشعر المنثور، إلا أنه عاد فاستقر كما يبدو على شعر التفعيلة ـ كما يسميه ـ الذي تتوالى فيه تفعيلة واحدة تختلف أعدادها من سطر إلى سطر، وقد يضم إليها بضعة أبيات منظومة على طريقة البيت التقليدي بشطريه الاثنين.

وقد رأينا سابقاً ـ في أثناء الحديث عن الثقافة الموروثة للشعراء المجددين ـ أن البياتي أعجب بمجموعة من شعراء السلف عبروا عن أنفسهم بأصواتهم الذاتية لا بأصوات غيرهم، إلا أنه في الوقت ذاته أحس أنه الشكل الذي لم يستطع هؤلاء الشعراء تجاوزه وكان قيداً على رؤاهم وعواطفهم المتجردة، كان البياتي قانعاً ـ كما ذكر ـ أن الشكل الذي أمدتهم به ثقافتهم الشعرية وتراثهم الشعري شكل مصبوب منسق، خلفته رؤى واحتياجات ومفاهيم وجدانية وفكرية وموسيقية معينة. ولذا أخذ البياتي ـ كسائر رواد الشعر الحديث ـ يبحث عن إيقاع موسيقي خارجي ينسجم مع مدى تجربته الشعرية وانفعالاته، والدفقات العاطفية والفكرية لديه، إذ لابد أن ينسّق الإيقاع الموسيقي الخارجي مع إيقاع التجربة الجديدة في عصرنا، تجربة تقوض الأبنية القديمة، واختيار أثمن ما فيها لتشييد بناء جديد، لحمته وأكثر سداه ينعكس عن واقع اجتماعي وفكري ووجداني مختلف(٢).

---

(١) مجلة الفكر التونسية ص ٨٨ – ٩٠، عدد خاص في قضايا الشعر العربي المعاصر العدد ٩/ ١٩٨١.

(٢) الآثار الكاملة للبياتي ج ٢، تجربتي الشعرية، ص ٣٨٧ – دار العودة، بيروت، سنة ١٩٧٢.

فالبياتي إذن كان من أولئك الذين تلح عليهم الرغبة في تغيير الشكل، وجعله طيّعاً لحركة الحياة المعاصرة، ومع ذلك فإننا نجد أكثر شعره من ذلك الذي روعيت فيه الأوزان القديمة، فاكتملت فيه الأبيات بتفعيلاتها التقليدية وروعي التزام القافية، وبخاصة في دواوينه الأولى، والبحث لا يعني دائماً النجاح في الوصول إلى المبتغى كاملاً وباللحظة التي نريد.

ولكن رواد الشعر الجديد كلهم كانت تعتمل في نفوسهم هذه الرغبة، لا رغبة التغيير لأنه تغيير وكفى، بل التغيير الذي يمكنهم من التعبير عن تجاربهم ـ التي قد تكون جديدة كل الجدة ـ بشكل منسجم مع الانفعالات والرؤى، والوصول إلى موسيقى، لها وظيفتها التعبيرية التي تتضافر مع وظيفة اللغة والصور و . . . . .

لقد خشي هؤلاء الشعراء الذين يعيشون في عصر مختلف عن ذلك الذي عاش فيه السلف كل الاختلاف، ان يفقد شعرهم معناه ورونقه وجدته، وقدرته على التعبير عن تجارب العصر، إذا سكبوه في القوالب القديمة، لذلك عجب صلاح عبد الصبور من الشعراء الذين ينظمون شعرهم على الطريقة الجديدة في توزيع الأوزان، وهم لا يزالون يرون العالم رؤية أبنائه القدماء، فالشكل الجديد في رأيه "ليس تخففاً أو إيثاراً للسهولة، فهو قد طرح عن كاهله كثيراً من القيم الجميلة في شعرنا العربي، كموسيقيته المحكمة، وقافيته الصادحة، ليحل محله لوناً أرفع من الموسيقى وأكثر تشابكاً، لقد تخلى عن موسيقى الرتابة، ليحل محلها موسيقى الهارموني والتوزيع، وقد آثر البعد عن الدرب المطروق ليخط درباً جديداً، إنه شعر عصر المكتشفات الحديثة في مجال العلم والإنسان، العصر الذي استضاء بداروين وماركس وفرويد وسارتر وغيرهم وغيرهم . . . من معيدي رؤية العالم في القرنين التاسع عشر والعشرين"[1].

(١) حتى نقهر الموت – لصلاح عبد الصبور، ص ١٧ – دار العودة، بيروت.

فاختلاف الرؤية للعالم وكذلك اختلاف الرؤيا وجدة التجارب والمعاني هي الأمور التي حثت الشعراء على التنقيب عن شكل جديد، لذلك يقول السياب لزميله الشاعر أحمد خضر دحبور في رسالته له: «من قال لك إنه لا يعجبني إلا الشعر الحر، إن المناسبة ـ كما قلت - تحتم عليك أن تكتب على المنهج القديم، أي المنهج الذي يربطنا بتراثنا، بماضينا يوم كانت فلسطين للعرب، ويوم حرر العرب فلسطين من الروم. . . واليهود أيضاً، لقد فعلت الشيء ذاته، إبّان العدوان على السويس، لقد شعرت بأن تراثنا كله، ماضينا وحاضرنا الذي يستمد معناه منه. . مهددة بالزوال، ولهذا كتبت قصيدتي عن بور سعيد على المنهج القديم، لتكون صلة بين الحاضر والماضي»[1].

فالشاعر لا يجد ضرورة لتغيير الشكل والموسيقى إذا لم تتغير الرؤية، بل تشابهت أو توحدت بين الماضي والحاضر، لذلك رأينا البياتي في مجموعة مقطوعاته «محنة أبي العلاء» يتقيد في إحدى المقطوعات حتى بالتزام ما لا يلزم في القافية، كما كان يفعل أبو العلاء وينظمها على البحر «السريع» التقليدي، لأنه يرى أن المحنة التي تعرض لها أبو العلاء الشاعر الإنسان المبدع هي المحنة التي يتعرض لها شاعر العصر الحديث، ويتعرض لها كل إنسان مبدع كأبي العلاء.

حزن بلا صوت وقيثارة	أرهقها قبل الأوان الشقاء
فاحترقت أوتارها في يدي	وكان لي بها ومنها وقاء
آه غداً من عرق نازل	ومهجة مؤلمة بارتماء
ثوبي يحتاج إلى غاسل	وليت قلبي مثله في النقاء [2]

(١) رسائل بدر شاكر السياب جمع وتقديم ماجد السامرائي ـ ط دار الطليعة ـ من رسالة للشاعر أحمد خضر دحبور في ٢٠/ ٢/ ١٩٦٢ ص ١٣١.

(٢) الآثار الكاملة للبياتي ـ جـ ٢، ص ٣٩ ـ دار العودة، بيروت سنة ١٩٧٢.

فالشاعر المجدد قانع أن الشعر حتى يكون شعراً لابد أن تنسجم فيه الموسيقى مع المعاني والرؤى والرؤية، وليست الأوزان والقوافي هي النبع الوحيد الذي يرفد الشعر بالموسيقى، فالمفردات لها إيقاعها، وتركيب المفردات بعضها مع بعض له نغمه، والصورة ذاتها أو الخيال قد يوحي بموسيقى داخلية، يشعر بها الشاعر ويستطيع أن ينقلها إلى قارئه أو سامعه، لذا لم يصرّ الشعراء على طريقتهم الجديدة في نظم الشعر في قصائدهم كلها، بل رأى عبد المعطي حجازي «أن الشاعر المجدد يستطيع أن يستخدم العروض كما يشاء، إن له أن يستخدم العروض الجديد بأشكاله، وله أن يعود إلى العروض القديم عودة مؤقتة أو نهائية، مادام قادراً على استخدامه بحساسية جديدة، وله أن يكتب دون استخدام للعروض، مادام قادراً على أن يثقل بالإيقاع كلماته، فلا تتأرجح خفيفة، ولا تفر منه هاربة باهتة، كما هو الحال في أكثر القصائد غير الموزونة التي تقدم حتى الآن»[1].

ويكاد عبد المعطي حجازي يلتقي في هذا الرأي مع أدونيس حين قال: «الوزن / القافية عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعري سابق، ولا شك أنه عمل بارع، لكنه في الوقت نفسه محدود، ذلك أنه لا يستنفد إمكانات الإيقاع أو إمكانات التشكيل الموسيقي في اللغة العربية، وإنما قد يتغير أو يتعدل أو تضاف إليه استخدامات أخرى، أو ربما يزول، وذلك بحسب التطور ومقتضياته . . . غير أن هذا لا يعني بالضرورة رفض الوزن / القافية أو التخلي عنهما، وإنما يعني أنهما لا يمثلان وحدهما حصراً الشعرية، ولا يستنفدانها، وأن هناك عناصر شعرية غيرهما، فإذا كان الشكل بنية حركية، فإن المهم هو النسغ الذي يجري في هذه الحركة ويجريها، ولهذا ليس الشكل هدفاً أو غاية، الهدف هو توليد فعالية جمالية جديدة، كان أبو تمام وأبو نواس مجددين بالقياس إلى الشعر الجاهلي، مع أنهما استخدما أشكاله الوزنية،

---

(١) من مقالة: «في الرؤية والتجربة» لعبد المعطي حجازي- مجلة الفكر التونسية- عدد خاص في قضايا الشعر المعاصر ص ٦١- العدد ٩/ ١٩٨١.

والجدة هنا كامنة في أنهما خلقا في شعرهما فعالية جمالية مغايرة، وأضافا إلى الجمالية الشعرية العربية أبعاداً جديدة. والأساس إذن هو أن ننظر في تقويم الشعر إلى هذه الفعالية، لا إلى الجدة الشكلية في ذاتها ولذاتها، سواء كانت وزناً أو نثراً»[1].

وهكذا رفض رواد الشعر الجديد كلهم تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى فقط، ولم يكونوا السابقين إلى هذا. فلو عدنا لمقدمة ابن خلدون لرأيناه يشير إلى هذا بقوله: «وقول العروضيين في حده (أنه الكلام الموزون المقفى) ليس بحد لهذا الشعر الذي نحن بصدده، ولا رسم له، . . . فلابد من تعريف يعطينا حقيقة من هذه الحيثية، فنقول: «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به. وقولنا: الجاري على الأساليب المخصوصة به، فصل له عما لم يجر منه على أساليب العرب المعروفة، فإنه حينئذ لا يكون شعراً، إنما هو كلام منظوم، لأن الشعر له أساليب تخصه، لاتكون للمنثور، وكذا أساليب المنثور لاتكون للشعر، فما كان من الكلام منظوماً وليس على تلك الأساليب فلا يكون شعراً. . . هذا عند من يرى أن الشعر لا يكون لغيرهم (أي لغير العرب) وأما من يرى أنه يوجد للعرب وغيرهم من الأمم فلا يحتاج إلى ذلك، ويقول مكانه: الجاري على الأساليب المخصوصة»[2].

وفي كلام ابن خلدون خلاصة لآراء أولئك الشعراء والنقاد الذين كانوا يأبون على الشعر أن يقتصر على كونه كلاماً «موزوناً» مقفى، فللشعر أسلوبه كما للنثر، والأسلوب هذا يختلف من قوم إلى قوم ومن بيئة لأخرى.

---

(١) من مقالة: «تجربتي الشعرية» لأدونيس، مجلة الفكر التونسية ـ عدد خاص في قضايا الشعر المعاصر ـ ص ١٠٢/ ١٠٣ العدد ٩/ ١٩٨١.

(٢) مقدمة ابن خلدون ـ ص ٥٠٤ / ٥٠٥/ ط. المطبعة الزهرية سنة ١٩٣٠.

وهكذا اتفق الشعراء المجددون في عصرنا مع بعض النقاد القدامى بل ومع كثير من الشعراء المجيدين السالفين، على أن الشعر ليس كلاماً موزوناً ذا قوافي، بل وحدة جمالية من وزن وقافية وألفاظ ذات وقع موسيقي وتراكيب جديدة ورؤى لها وقعها في المشاعر والنفوس، وبالرغم من أن بعض رواد الشعر الجديد بلغ بهم حس التطور حد القول الذي ذكرناه لعبد المعطي حجازي بأن للشاعر «أن يكتب دون استخدام العروض مادام قادراً على أن يثقل بالإيقاع كلماته»، فإن هؤلاء الشعراء لم يتخلوا عن الأوزان التقليدية، وكل مافعلوه هو التحرر من الرتابة التي تولدها الأبيات المتساوية في المسافة والزمن، ولكنهم أحاطوا أنفسهم في كثير من الأحيان بطوق جديد من الرتابة بتكرارهم التفعيلة الواحدة من أول القصيدة حتى غايتها. والتحرر من الملل الذي يشكله نغم التفعيلة الواحد المتوالي في الأذن والقلب أمر ليس بالسهل فهو يتطلب مهارة فائقة في اختيار الألفاظ والتراكيب المثقلة بالإيقاع الذي ينسجم مع الحالة الانفعالية للشاعر.

وربما كانت رتابة التفعيلة الواحدة في القصيدة هي التي دعت بعضهم للجمع بين أكثر من بحر في القصيدة الواحدة، أو النظم على البحور غير الصافية، كما دعتهم إلى عدم التقيد بالضرب ذاته في الأسطر كلها... مع ذلك ظل التمسك بالبحور الصافية هو الأمر الغالب، ولم يكن التجديد في الأوزان إلا ضئيلاً، ولا ينكر أن بعض الشعراء حاول أن يقطع من الشوط في تطوير الوزن أكثر مما قطع زملاؤه، كما فعل أدونيس (مثلاً) إلا أن سرعة هذا الشاعر في محاولاته قطع الشوط قد أخافت الكثير من زملائه، حتى أولئك الذين كانوا يعتزون بسبقهم إلى التجديد، فالسياب في رسالته لأدونيس يقول: «وصلتني قصيدتك بشكلها النهائي، وقد رأيت أنك انتهيت إلى ما أردت أن أنبهك إليه في صيغتها الأولى: الإكثار من المقاطع الموزونة بين المقاطع المكتوبة نثراً» لقد كانت قصيدتك المنشورة في عدد (شعر) الأخير أكثر توفيقاً من هذه الناحية، أما رأيت إلى الشعر الحر، كيف استغله بعض المتشاعرين؟ وإذا شاعت كتابة الشعر دون التقيد بالوزن، فلسوف تقرأ وتسمع

مئات من القصائد التي تحيل (رأس المال) و (الاقتصاد السياسي) وسواها من الكتب، ومن المقالات الافتتاحية في الجرائد.. إلى شعر وهو لعمري خطر جسيم»[1].

فأكثر رواد الشعر الجديد كانوا يخشون القفزة في تطوير الوزن، ففقدان الوزن معناه خسارة الموسيقى في الشعر، إلا في حالات نادرة حين يتمكن الشاعر من تشكيل مزيج من الألفاظ والتراكيب والصور والأخيلة له إيقاعه الخاص الذي يغني عن موسيقى الوزن، ولكن هذا المزيج لا يتقنه إلا القليلون ممن يتمتعون بذوق موسيقي رفيع، وحس بالإيقاع مرهف.

ولقد كان أجرأ هؤلاء الرواد في تطوير الإيقاع أدونيس الذي مرّ بمراحل منوعة من التطوير رأت فيها زوجته الناقدة «خالدة سعيد» خرقاً متتابعاً للعادات الشعرية، وتتحدث عنها قائلة: «إن أعمال أدونيس الشعرية منذ «قصائد أولى» سنة ١٩٤٧، حتى «قبر من أجل نيويورك»سنة ١٩٧١ سجل لرحلة طويلة قطعها الشعر العربي، تنطلق هذه الرحلة من الأساس الكلاسيكي، إلى مغامرة التصور الإبداعي الثائر على ذاته باستمرار، ولذلك كانت خرقاً متتابعاً للعادات الشعرية، ومغامرة متصلة للغة الشعرية».

ولو تتبعنا أدونيس في رحلته هذه وسرنا معه في مغامراته لرأيناه ينظم في أول أمره على الأوزان الصافية أو وزني السريع والوافر، البحور التي حددت نازك الملائكة نظم الشعر الحر بها، مخالفاً بين أعداد التفعيلات من سطر إلى آخر، ولكنها مخالفة فيها الكثير من التنظيم كما في قوله:

ضيعتنا في التل شبّابـة	مفتعلن مستفعلن فاعلن
مصـدورة اللحـــن	مستفعلـن فعلـــن
تغفو على بحة أنغامهـا	مستفعلن مفتعلن فاعلن
تغفو بــلا جفــن	مستفعلـن فعلـــن
أطفالها نوافذ أغلقـت	مستفعلن مستفعلن فاعلن

---

(١) «رسائل بدر شاكر السياب» جمع ماجد السامرائي، ط. دار العودة، بيروت ص ٨٥ـ٨٦.

فـي وجههـــا الأرض	مستفعلـــن فعلـــــن
كأنهم فيمـا يعانونـــــه	متفعلن مستفعلن فاعلـــن
مارضعوا ثدياً ولا عضواً	مفتعلن مستفعلن فعلـــن
ضيعتنا تبكي ففي دمعها	مفتعلن مستفعلن فاعلـــن
يغتســـل المحـــــلُ	مفتعلـــن فعلـــــن
وتلّهاّ الأجرد والسهـــل	متفعلن مفتعلن فعلـــن
ضيعتنا تبكي بلا جفـــن	مفتعلن مستفعلن فعلـــن
مصــدورة اللحـــــن	مستفعلن فعلـــــن
تقول هدّمت فمن يبني[1]	متفعلن مفتعلن فعلـــن

فالأسطر في القصيدة مبنية على السريع، ولكن عدد التفعيلات يختلف من سطر إلى آخر بشكل نظامي؛ ثلاث تفعيلات وتفعيلتان. وأحياناً يأتي بيت تام من السريع بثلاث تفعيلات تليها ثلاث.

ونظم أدونيس على الطريقة الكلاسيكية من حيث الوزن ومنها قصيدته المطولة عام ١٩٤٩، وبلغت تسعة وسبعين ومائة بيت من «الخفيف» بعنوان «قالت الأرض»[2] مطلعها:

قالت الأرض في جفوني آبـا	رُوساع وفي شفاهي سؤال
بي جوع إلى الجمال ومن صد	ري كان الهوى وكان الجمال

وجمع أدونيس في بعض قصائده عدة بحور كما في «أوراق الريح»[3] التي نظم مقاطع منها على الرجز وأخرىٰ على السريع وثالثة على الرمل ورابعة على مجزوء الخفيف.

هل رُوِّعت من لهبـــــي	مستفعلن مفتعلـــــن
فالتجأتْ لريشتـــــــي	مفتعلن متفعلـــــن

(١) من قصيدة «صلاة إلى الضيعة» المؤرخة في آذار سنة ١٩٤٨، في الآثار الكاملة لأدونيس، المجلد ١، ص ١١، دار العودة، بيروت.

(٢) الآثار الكاملة لأدونيس، المجلد١، ص ١٤٥ ـ دار العودة، بيروت.

(٣) المصدر السابق، ص ١٩٧.

واختبأت في كتبـــــــي — مفتعلن مفتعلـــــن
حولي على وجه الضحى صدأ — بستفعلن مستفعلن فعلن
يغفو كحرباء على بابـــــي — مستفعلن مستفعلن فعْلن
لا أنـــــامُ — فاعـــلاتن
أضلعي شــوكٌ حناياي حطام — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
ليس في عينيّ ضوء ليس في وجهي كلامُ — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
عُمُرُ النـــور الظـــــلام — فعلاتـــن فاعلاتـــن
وطني يغلغل في متاه أجـــرد — متفاعلن متفاعلن متفاعلن
يبني المصير على جناحي جدجد
هذا غد لا لست من هذا الغد
نهر العالـم ارتـــــوى — فعلاتـــن متفعلـــن
من سراديب رجســـه — فاعلاتـــن متفعلـــن
أرضـــه منـــذ كونــت
أطفأت شمعـــة الغـــــد
قـــال عنـــه تجـــددي
«أنا أجـــري بعكســـه»

ففي المقاطع الثلاثة الأخيرة المتوالية في القصيدة، تنقل الشاعر من الرمل إلى الكامل إلى مجزوء الخفيف، والقارئ لهذه المقاطع الثلاثة يحس بالنقلة تهزه، ولكنها لا تعيب القصيدة، فلكل مقطع فيها معناه، ولابد أن تنسجم النغمة مع المعنى هذا الانسجام الذي تحدث عنه نقادنا القدماء قبل أ ن يلح عليه الحديثون، إذ قال أبو هلال العسكري في كتابه «الصناعتين»: «وإذا أردت أن تعمل شعراً، فأحضر المعاني التي تريد نظمها إلى فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها فمن المعاني

ماتتمكن من نظمه في قافية، ولاتتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك»[1].

فلكل معنى إذن نغمه الذي ينسجم معه، وألفاظه وتراكيبه وحتى قافيته ليكون شعراً حقاً. ولو سايرنا أدونيس في مغامراته التجديدية حتى أول السبعينات، لوجدنا البحور التقليدية المعروفة تظل أساساً في معظم شعره، يتنقل في القصيدة من بحر لآخر، أو من مقطع موزون لآخر غير موزون، وقد يجدد في ترتيب فواصله فيبدو الكلام الموزون كأنه النثر، كما فعل في المقطع «ألمح كلمة»[2] من قصيدة «هذا هو اسمي» التي نظمها سنة ١٩٦٩، بناه على البحر الخفيف: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن. . . ولكنه دوّر الأبيات (أي وصل الشطرين أحدهما بالآخر) بل ووصل الأبيات كذلك بعضها ببعض، وجعل فواصله (الخطوط المائلة) حيث شعر بضرورة وضعها، ولم يتقيد بالفواصل التقليدية في آخر الشطر وآخر البيت، فكانت كما يلي:

كلنا حولها سراب وطين لاامرؤ القيس هزها والمعري طفلها

فاعلاتن متفعلن فاعلاتـن فاعلاتن متفعلـن فاعلاتن متفعلن

وانحنى تحتها الجنيد انحنى الحلاج والنفَّري/ روى المتنبي أنها الصوت والصدى

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فعلاتـن فاعلاتـن متفعلـن

أنت مملوك هي المالك / انفصلْ عن مساراتِ خطاها تَضعْ تغربُ تَصِرْ غُولا

فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتـن فعلاتـن متفعلن فاعلاتن فا

تصر مسلخا / هي الحلم والحالمُ وهي الملاك ترتسم الأمة فيها كبزرة / . . .

علاتـن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن

يقرأ غير المتمرس بالشعر هذه الأسطر فيظنها غير موزونة، بل قد سألت أناساً ممن يحفظون الكثير من شعر السلف أن يقرؤوها أمامي وأن يقولوا لي أموزونة هي أم غير موزونة فترددوا وأمعنوا النظر فيها قبل الإجابة، كلّ ذلك

(١) كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، الطبعة الأولى سنة ١٩٥٢ـ ص ١٣٩، دار احياء الكتب العربية.

(٢) الآثار الكاملة لأدونيس، المجلد ٢، ص ٦٣٣ ـ ط. دار العودة ـ بيروت.

بسبب الفواصل التي لم ينزلها أدونيس منازلها التقليدية، ونتيجة لعدم توزيع التفعيلات بين مقاطع متساوية وغياب القافية. -

ولم تكن قصيدة أدونيس هذه الممثلة الوحيدة لهذا النوع من التجربة الشعرية، فقد كرر التجربة في قصيدته: «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» التي نظمها سنة ١٩٧٠ وجعل لمقاطعها بحوراً تنسجم مع المعاني وتختلف من مقطع لآخر، ودوّر أبياتها، ووضع الفواصل حيث اقتضى المعنى والدقة الشعورية ذلك، ولم يتقيد بقافية فقال: (١)

وجه يافا طفل / هل الشجر الذابل يزهو؟ هل تدخل الأرض في
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن فعلاتن مستفعلن فاعلاتن
صورة عذراء / من هناك يرجّ الشرق / جاء العصف الجميل ولم يأت
فعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن مستفعلن فعلاتن فاعلاتن
الخراب الجميل / صوت شريد...
متفعلن فاعلاتن

وأتى في القصيدة ذاتها بالمقطع التالي (٢) ووزنه بالرجز؛ مستفعلن، وجعل فيه شيئاً من أثر القافية.

أعرف كان ملكك الوحيد ظل خيمة، وكان فيها خرق
ومرة يكون ماءً مرة رغيف، وكان أطفالك يكبرون في بركة
لم تيأس انتفضتَ صرتَ الحلم والعيون.
تظهر في كوخ على الأردن أو في غزة والقدس
تقتحم الشارع وهو مأتم تتركه كالعرس

وورد فيها كذلك مقطع آخر موزون على الرمل في قوله:

غير أن النهَرَ المذبوح يجري:
كل ماء وجه يافا

---

(١) الآثار الكاملة لأدونيس، المجلد ٢، ص ٥٨٣ ـ ط. دار العودة ـ بيروت.
(٢) الآثار الكاملة لأدونيس، المجلد ٢، ص ٥٩٣ ط. دار العودة بيروت.

كل جرح وجه يافـــا

والملايين التي تصرخ: كلا، وجه يافا

والأحبّاء على الشرفة أو في الصيد أو في القبر يافا

والدم النازف من خاصرة العالم يافا[1].

فالمعنى، والحالة الشعورية والرؤيا جعلت الشاعر يقسم مقطعه إلى أسطر تنتهي بقافية واحدة بل وبكلمة واحدة، وهكذا جمع أدونيس في قصيدته هذه بين أوزان مختلفة، وطرائق في وضع الفواصل منوعة، وخرج أدونيس عن الأصول التقليدية، ولكنه ظل محافظاً حين يزن شعره على الأوزان المعروفة الستة عشر، ولم يفعل كمن سبق بإبداع أوزان جديدة لأنه كما قال: إن الوزن يمثل من إمكانات التشكيل الموسيقي ما استخدم واستقر، وما يستخدم ويستقر ليس مطلقاً دائماً قد يتغير أو يتعدل أو تضاف إليه استخدامات أخرى أو ربما يزول. وهكذا فإن أدونيس لم يغير الأوزان ولكنه أضاف إليها استخدامات أخرى، وعدّل في وقفاتها وفواصلها، واستغنى عنها في بعض مقاطع من قصائده، ثم زال الوزن من شعره تماماً كما في قصيدته-إذا جاز لنا أن نسميها قصيدة-«قبر من أجل نيويورك» التي نظمها سنة ١٩٧١.

طالت مسيرتنا مع الوزن الشعري قديمه وحديثه، ولكنها انتهت إلى نقطة النور التي كشفت لنا سبيل الرواد من أصحاب الشعر الجديد، سبيلاً يتعرض السائر فيها إلى كثير من العثرات، مشى فيها الشعراء على مهل يرافقهم الحذر لا يخطون إلا بعد أن يتفحصوا سلامة الدرب، لذا رأيناهم لا يتخلون عن الأوزان التقليدية، حافظوا عليها، وداروا في فلكها، قد يفكون بعض قيودها، فيتخلون عن التقيد بالضرب الواحد في القصيدة، ويجمعون

---

(١) الآثار الكاملة لأدونيس، المجلد ٢، ص ٦٠١ ط. دار العودة-بيروت.

بين أكثر من بحر فيها، ويدوّرون الأبيات، ويزاحفون في التفعيلات، محاولين بذلك كله تمهيد الطريق لتطوير الشعر، لابوزنه فقط، بل بقافيته كذلك، ولغته وصوره ومعانيه للوصول إلى إبداع جمالي جديد، لقد خرج رواد الشعر الجديد عن الوتيرة الواحدة، ولكنهم حافظوا على التوازن بين الثبات والحركة، بين التنظيم والشذوذ عنه، فكان شعرهم مولوداً جديداً يحمل بعضاً مما توارثه آباؤه.

القافية

الوزن والقافية كانا دائماً صنوين لا يفترقان في شعرنا القديم، حتى الشعراء المجددون في عصرنا لم يذكروهما إلا مجتمعين، فكلما تحدث أدونيس عن التشكيل الموسيقي للقصيدة، جمع بينهما قائلاً: «الوزن/ القافية» وكذا فعل غيره من نظرائه المجددين، ومع ذلك سنفرّق الآن بينهما في هذا البحث بعد طول اتصال، وقد يكون في ذلك ظلم لهما، ومن منا لا يطاله الظلم أحياناً في هذه الحياة.

ولكن ما هي القافية؟ وهل لها دورها الإيقاعي كذلك كما للوزن؟ القافية عند الخليل بن أحمد، واضع علم العروض، تبدأ من الحرف المتحرك الذي يتقدم الساكنين الأخيرين في البيت، وتنتهي بنهاية الساكن الأخير، لذا قد تكون كلمة بكاملها كما في بيت جرير التالي:

ألا حبذا جبل الريّان من جبل وحبذا ساكن الريان من كانا

وقد تكون جزءاً من الكلمة كما في بيت امرئ القيس:

وقوفا بها صحبي كأن مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل

أو تكون كلمة بكاملها وجزءاً من أخرى كما في بيت أبي نواس:

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

إلا أن بعض علماء اللغة عرّفوا القافية بأنها الحرف الأخير الذي تبنى عليه القصيدة؛ أي الروي. ولأحرف القافية كما عرفها الخليل أسماؤها ردف وتأسيس و. . . [1]» ولن ندخل هنا في تفاصيل البحث في القافية، وما يهمنا قوله هو أن القافية لا تتميز فقط بأن رويّها واحد لا يتبدل في أبيات القصيدة كلها، بل تتميز كذلك بوحدة عدد الحركات والسكنات فيها، كما يتكرر الردف أو التأسيس فيها، وبعض الحركات السابقة للروي كما في حركة

(١) يمكن الرجوع إليها في مقدمة «اللزوميات» لأبي العلاء المعري.

التوجيه التالية للتأسيس . . فالقافية على كل حال، هي فواصل متماثلة في وزنها وحرفها الأخير في القصيدة الواحدة، لم يكن من ورودها بدّ في أبيات الشعر، ولا تسمى الفواصل هذه قافية إلا في الشعر، أما النثر فله مايشبه ذلك، مما يسمونه السجع؛ وهو «تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد»، وهذا معنى قول السكاكي: «الأسجاع في النثر كالقوافي في الشعر»[1] والسجع ثلاثة أضرب: مطرّف ومتواز وترصيع؛ فالمطرف ما اتفقت فيه الفواصل بالحرف الأخير دون الوزن، وذلك كقوله تعالى: ﴿مالكم لاترجون لله وقاراً وقد خلقكم أطواراً﴾ وهو شبيه بالروي في الشعر، وأما الثاني، المتوازي، فهو: مااتفقت فيه الفاصلتان المتواليتان وزناً وحرفاً كقوله تعالى: ﴿فيها سرر مرفوعة، وأكواب موضوعة﴾، وهو شبيه بالقافية الشعرية كما عرفها الخليل، والترصيع اتفاق الجملتين (الفاصلتين)، أو أكثر ما فيهما وزناً وحرف فاصلة.

وهكذا نرى أن القافية لا تختلف في تعريفاتها عن نوعي السجع المطرّف والمتوازي إلا باختصاصها بالشعر دون النثر، وما شك أحد بأن للسجع وقعه الموسيقي في النثر الذي دفع بعض الأدباء لتكلفه واللهاث وراءه حتى ضحوا بالمعاني في سبيل إبراز السجع، وللسجع في القرآن الكريم جمال النغم الذي كان له تأثيره الغريب في سامعيه من أبناء الجاهلية، حتى تساءلوا أهو شعر؟ إنه ليس بشعر، فذلك له وزنه الذي لايتبدل في القصيدة، أهو النثر المسجوع الذي عرفوه على ألسنة الكهان؟ إنه سجع ولكنه لا يقارن به سجع الجاهلية، فالآيات القرآنية لها وقعها الموسيقي الخاص الذي يضيف إلى المعنى بعداً آخر ذا تأثير كبير، والفواصل المسجوعة في القرأن الكريم لها مكانها الذي لا يمكن أن تحتله كلمات أخرى؛ وإن حصل ذلك فقدت الآية الكثير من معناها وتأثيرها ووقعها، ولو تتبعنا ذلك في القرآن الكريم، لكان لنا

(١) أخذ هذا التعريف من كتاب «تهذيب الايضاح» لعز الدين التنوخي، وهو شرح حديث لكتاب الايضاح للقزويني-ج (١) ص ٢٧٧، مطبعة الجامعة السورية سنة ١٩٢٨ .

فيه بحث طويل، يكفينا منه هنا أن ننظر إلى بعض سوره وآياته، فسورة الفجر تبدأ بالقسم كما نعرف: ﴿والفجر وليالٍ عشر، والشفع والوتر، والليل إذا يسر، هي في ذلك قسم لذي حجر﴾ . . . والقسم هنا له فواصله المتماثلة وزناً وحرفاً أخيراً، «عشر-وتر-يسر-حجر» حتى الفعل الذي ينتهي بياء اختصرت ياؤه حفاظاً على الفواصل المتماثلة، كما أن لحرف الراء الذي يسبقه حرف صوتي ساكن، قوة ونبراً خاصاً يتلاءم مع القسم، وينتهي القسم في السورة ليتم الانتقال إلى الاستفهام الذي يراد به استحضار ماض تاريخي بعيد يعرفه السامعون لآيات القرآن الكريم أو القارئون، ولكنهم كادوا ينسونه: ﴿ألم تر كيف فعل ربك بعاد؟ إرم ذات العماد، التي لم يخلق مثلها في البلاد، وثمود الذين جابوا الصخر بالواد، وفرعون ذي الأوتاد، الذين طغوا في البلاد، فأكثروا فيها الفساد، فصبّ عليهم ربك سوط عذاب، إن ربك لبالمرصاد﴾. فمن القسم إلى التذكرة تتحول الفاصلة إلى حرف الدال الذي تسبقه ألف المدّ، فتساعد على مد الخيال بنا إلى الماضي البعيد، لنعود بالذكرى إلى أيام سلفت لأمم عظمت فرفعت العماد وبنت بالصخر، وثبتت الأوتاد وطغت وتجبرت، ولكن الفاصلة تتبدل مرة أخرى لتنشلنا من صورة العظمة ﴿فصب عليهم ربك سوط عذاب﴾ إن التبديل بين الدال والباء وحده جعل الوقع يتغير قليلاً مع بقاء اتصاله بالبعيد عن طريق الألف الساكنة التي سبقت الباء. ثم تأتي النقلة الثالثة في الآيات إلى الإنسان بعامة، في كل عصر وزمان؛ الإنسان الذي يفكر بذاته ونفسه فقط ويرى الأمورَ من خلال منظاره الخاص به؛ ﴿فأما الإنسان إذا ابتلاه ربه فأكرمه ونعّمه فيقول ربي أكرمني، وأما إذا ابتلاه فقدر عليه رزقه فيقول ربي أهانني. .﴾ وهكذا تتغير الفاصلة التغير كله، فتنتهي «بياء المتكلم» التي تختص بالمتكلم ذاته، فتنسجم مع المعنى، وتغيب هنا ألف المدّ مع غياب صورة الماضي البعيد.

إنه سجع، ولكنه سجع تناغم مع المعاني والانفعالات والتأثيرات التي تثيرها الآيات في قلب قارئها أو سامعها.

وفي سورة الانفطار مثل واضح لوقع السجع في النفوس ودوره في تشكيل النغم والصورة؛ ﴿إذا السماء انفطرت، وإذا الكواكب انتثرت، وإذا البحار فجرت، وإذا القبور بعثرت﴾ وليست التاء الساكنة وحدها هي صاحبة التأثير هنا، بل يضاف إليها تلك الشدة في النبر حين الوقوف على السكون في مفردات الفاصلة، وقوف على النون والجيم والعين يتلوهما حركتان فسكون، كل ذلك يساعد على تخيل الصورة، ورؤيتها بهولها وروعتها، ألا يلين وقعها في السمع والقلب، وتتبعثر أطراف المشهد وتبهت الصورة لو قيلت على الشكل التالي: إذا انفطرت السماء، وانتثرت الكواكب، وفجرت البحار، وبعثرت القبور؟.

لا شك في أن لهذا التوافق في الفواصل دوراً كبيراً، لا في التشكيل الموسيقي للكلام فقط، بل في تكوين الصورة، وإغناء المخيلة، واكتمال الرؤيا، ولكن السجع أو توافق الفواصل لايحقق دوره المطلوب إلا إذا تمتع مبدعه بحسّ موسيقي مرهف مع قدرة على التخيل والتحليق مع الرؤى حتى أعالي الأعالي للوصول إلى اختيار الشكل البديع الذي يكوّن معها كلاً متكاملاً لا يمكن فصل بعضه عن بعض أو تغييره.

لذلك رفض الباقلاني في كتابه «إعجاز القرآن» أن يسمي هذه الفواصل القرآنية سجعاً، بعد أن عرف سجع الجاهلية المتكلف، والسجع الذي شاع في عصره؛ تُجرّ فيه الكلمة جراً لتوضع في نهاية الجملة، أساغها معنى الجملة أم لم يسغها، وجدت مكانها المناسب أم لم تجده، فالمهم أن تحشر في فواصل الكلام مفردات تتفق في حرفها الأخير وحركته وقد تتفق كذلك في وزنها، ولو أدّى ذلك إلى تفاهة التعبير، وهلهلة الرؤى والمعاني.

وإن تشابهت الأسجاع والقوافي، بكونها توافقاً للفواصل في أوزانها وحركاتها وأحرفها الأخيرة، مما جعل السكاكي يقول: «الأسجاع في النثر

كالقوافي في الشعر» فإن أمراً آخر أهم هو الذي يعقد صلة التشابه بين الطرفين، فللقوافي كذلك دورها الكبير في التشكيل الموسيقي للكلام، بل وفي إكساب القصيدة نظاماً واحداً، وقد يكون في النظام جمال أحياناً، وقد يكون فيه أحياناً أخرى رتابة مملة، وقد تغني القافية مرات معنى القصيدة ورؤاها، ولكنها مرات أخرى تبدو نابية مجرورة إلى مكانها عنوة، ولاشك في أن القافية برغم دورها الموسيقي كانت قيداً للشاعر حاول تليينه منذ أن اتسعت حياة العرب واغتنت، وامتدّ أفقها وتلونت وجوهها، حينذاك أحسّ الشعراء المبدعون بالحاجة لأن يلونوا شعرهم بألوان الحياة، ويتخلصوا من بعض القيود التي كادت تصير ثابتة، فحاولوا التفلت من القافية الواحدة، فلعبوا بالروي فيها فقط، يبدلون به ويغيرون، فنظموا المزدوجات والرباعيات، فكانت مزدوجة أبي العتاهية ذات الأمثال، ومزدوجة الوليد بن يزيد في خطبة الجمعة المشهورة:

الحمد لله ولي الحمد   أحمده في يسرنا والجهد

وهو الذي في الكرب أستعين   وهو الذي ليس له قرين

وذكرت كتب التاريخ الأدبي أن بشاراً كان يكتب المزاوج «عبثاً» بالشعر ونظم الشعراء الرباعيات، وزينوا شعرهم بنوع من البديع سموه تشريعاً، وهو بناء البيت على قافيتين، وكانت أبيات أبي العتاهية التالية مثالاً له:

ياخاطب الدنيا الدنية إنها   شرك الردى وقرارة الأقذار

دار متى ما أضحكت في يومها   أبكت غدا تبا لها من دار

وإذا أظل سحابها لم ينتفع   منه صدى لجهامه الغرّار

غاراتها لا تنقضي وأسيرها   لا يفتدى بجلائل الأخطار

ولو وزعت هذه الأبيات على الشكل التالي لأشبهت بعض الشعر الحديث الذي حاول فيه أصحابه الخروج من نمطية الروي ونوعوا الأصوات ولكنهم لم يتنبهوا إلى علاقاتها بالانفعالات والرؤى:

يا خاطب الدنيا الدنية إنها
شرك الردى
وقرارة الأقذار
دار متى ما أضحكت في يومها
أبكت غدا
تبّاً لها من دار
وإذا أظل سحابها
لم ينتفع منه صدى
لجهامه الغرّار
غاراتها لا تنقضي وأسيرها
لا يفتدى
بجلائل الاخطار

وكثرت المزدوجات والرباعيات والمخمسات والمسمطات، وقد اشتهرت منها خمرية أبي نواس[1] وافتتن الأندلسيون بلعبة الروي والقافية وتوزيعهما، فزينوا موشحاتهم وطرزوها فتلونت بألوان جديدة زاهية، من ذلك مانلحظه في موشحة ابن سناء الملك:

شمس المحيا أم القمـر
أم بارق الثغـر يا بشـر
أم البهـا حفـه الخفـر
يطرز خديـك مستطـر
قم تباهى بما تناهـى   ولا تـلاهـــى
فكـل أحبابنـا حضـر   والعود يشجيك والوتر

(١) ديوان أبي نواس، ص ٣٤٦، المسمطات: تتألف من أدوار كل منها بأربعة أشطر أو أكثر، تتفق في القافية ما عدا الشطر الأخير الذي يستقل بقافية يتحد فيها مع الشطور الأخيرة للأدوار التاليه.

أفديك بالسمع والبصر
ياأهيفا وصله وطر
بدر بدا في دجى الشعر
قد لذ في حبه السهر

إذا تجلى وقد تحلى — عليك يجلى
تحيّر في وصفه الفكر — والعقل والسمع والبصر

وموشحته التي يقول فيها:

أزهرت
ليلتنا بالوصل قد أسفرت
أصدرت
بزورة المحبوب إذ بشرت
أخرت
فقلت للظلما وقد قصرت
طولي
ياليلة الوصل ولا تنجلي
وأسبلي
سترك فالمحبوب في منزلي

وقد بلغ الأمر ببعض الشعراء أن حافظ على القافية ولكنه استغنى عن الروي الواحد في القصيدة ـ وهو ماندر فعله ـ كقول الشاعر الأندلسي عبد الرحمن بن مقانا الأشبوني، في وصفه الأطلال، وبعض الأماكن المشرقية:

لمن طلل دارس باللوى — كما شبه البرد أو كالردا
رماد ونؤي ككحل العروس — ورسْم كجسم براه الهوى
غدا موسما لوفود البلى — وراح مراحا كسرب المها
عجبت لطيف خيال سرى — من السدر أنّى إليّ اهتدى
وكيف تجاوز جوز الحجاز — وجوز الخميس وسدر المنى

ولم يثنه حر نار الضلوع | وبحر الدموع وريح النوى
فذكر أيامنا بالعقيق | وليلتنا بهضاب الحمى[1]

وأما الألف التي حافظ عليها الشاعر في آخر الأبيات فهي ليست روياً كما هو معلوم، وما هي إلا ما يسمونه «المجرى».

وفي الموشح وجد شعراء المهجر، وبعض شعراء عصر النهضة وسيلة للهروب من النمط الواحد في القصيدة، وامتلأت دواوين ميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي والياس فرحات والشاعر القروي. . . بالموشحات والمزدوجات والرباعيات والمخمسات، ولم تخل منها دواوين أحمد شوقي وحافظ ابراهيم وغيرهما من شعراء عصر النهضة، ولكنهم جميعاً فروا من قيد النمطية الذي قد يجر الملل، ليقعوا في قيود لأنظمة أخرى في ترتيب القافية والروي، وتواليهما، لأن الدافع الحقيقي للخروج عن نظام القافية الواحدة لم يكن حينذاك إلا رغبة في استرعاء انتباه السامع أو القارئ كما قال جبران: «إن تعدد الأصوات يزيد في وقع القصيدة ومداها، ويسترعي من انتباه القارئ أكثر من صوت واحد». فالتنويع في القافية لديهم لم يكن الدافع إليه التناسق بينها وبين الانفعالات والرؤى وطريقة التعبير عنها قط. وحين يقول الشاعر القروي في «أنشودة الغريب»:

حتى م أحيا غريب | مالي وطن
يا يوم وصل الحبيب | أنت الزمن
دهر بقلبي رمى | سهم النوى

(١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام الشنتريني، تحقيق د. احسان عباس القسم الثاني – المجلد الثاني – ص ٧٨٨ –ط، الدار العربية للكتاب ـ ليبيا تونس سنة ١٩٧٨.

يكويه ربي كما	قلبي كوى
هيهات غير الحمى	مالي دوا
لبنان نعم الطيب	للممتحن
إن كنت منه قريب	زال الحزن

فهو يجعلها على طريقة الموشحات موزعة بين أبيات وأقفال فيقيد قافية ويطلق أخرى منوعا بين قفل وبيت كما يغير الروي بين الأقفال والأبيات، كل ذلك من غير أن يعطي مشاعره وعواطفه حقها في الانسياب حين يضطر إلى الوقوف عند فواصل لابد أن ترد بعد عدد محدد من الحركات والسكنات لايزيد ولاينقص في الأبيات كلها. والمحاولة الجريئة كانت تلك التي حاولها الشاعر عبد الرحمن شكري حين قال:

سدكت بنا پليون سالبة الكرى	والنوم لايعنو لكل عظيم
في ليلة قلب اللئيم كقلبها	زنجية قد عريت من حليها
خرج العظيم يخط في ترب العرا	خط المدلس في تراب الطالع
يمشي وحيداً في الخلاء وحوله	جيش من الآراء والعزمات
يرعى بعين النسر أرجاء العرى	كالقانص الرامي بسهم صائب

فقد حافظ على الشكل التقليدي للبيت الذي نظمه بوزن الكامل ولكنه تخلى عن الروي، ولم يكتف بذلك بل جعل الضرب في الأبيات مرة: متفاعلْ بتسكين اللام وأخرى متفاعلن بتسكين التاء وثالثة متَفاعلن وهكذا اختلفت القافية في البيت الأول عنها في الثاني والثالث، واتفقت بين الثاني الثالث والخامس، وهذا مالاتقبله القاعدة الثابتة التي ذكرناها من قبل للقافية من حيث ضرورة اتفاقها في أبيات القصيدة كاملة في حركاتها وسكناتها.

للزهاوي كذلك محاولة مثيلة جعلت الدكتور جميل سلطان في «كتاب الشعر»[1] يقول عنه إنه سبق الشعراء المحدثين بنصف قرن حين تحلل من شرط القافية بقوله:

لموت الفتى خيرله من معيشــة يكون بها عبئا ثقيلا على الناس

أما في بني الأرض العريضة قادر يخفف ويلات الحياة قليـــلا

إذا قلت حقا خفت لوم مخاطبي وإن لم أقل حقا أخاف ضميري

أرى النـاس إلا من توفر عقلــه من الناس أعـداء لكل جديــد

كانت هذه محاولات للتخلي عن القافية، مع أنه لاجدال في أن للقافية وقعاً موسيقيا لاينكر، فإذا تخلينا عنه، كان لابد لنا أن نعوضه بوسيلة أخرى حتى لانعري الشعر من ميزته الموسيقية، والزهاوي وغيره ممن حاولوا محاولتهم هذه لم ينتبهوا إلى أنهم لم يقولوا إلا كلاماً موزناً وليس شعرياً. يفتقر إلى النغمة الشعرية التي لايمكن أن يكون الوزن وحده باعثها، وقد يضطرون فيه للتقديم والتأخير الذي يعقد صيغة التعبير ليبقوا على البيت التقليدي، فالوزن والقافية والمفردات وطريقة التعبير كلها متضافرة تؤدي التشكيل الموسيقي الشعري... لذا لم تكن مثل هذه التجارب مستساغة، ولم تعمّ وتنتشر.

أما رواد الشعر الجديد، فلم يفكر بتعرية قصيدته من القافية إلا قليل منهم، وبعد مضي زمن طويل على بدء نظمهم للشعر، وبعد محاولات كثيرة منوعة[2]. لقد بحث رواد التجديد الشعري عن الوسائل المختلفة للتحرر من الشكل القديم للشعر بوزنه وقافيته، ووصلوا إلى بعض التجديد في الوزن، مع المحافظة على كثير مما تواضع عليه السلف ـ كما رأينا ـ وأما القافية فظلت

(١) كتاب الشعر للدكتور جميل سلطان. ص ٢١٧. منشورات المكتبة العباسية.

(٢) الشاعر أدونيس وغيره.

تحتفظ بمكانة خاصة لها في نفوسهم، يحسون أنها تغني شعرهم بموسيقى يصعب التنكر لها؛ وهم لا يرغبون في نظم شعر متحلل من الإيقاع الموسيقي، بل يتطلعون إلى إبداع إيقاعات جديدة موزعة توزيعاً جديداً تتلاءم مع الذوق الفني للعصر، وقد سبق أن أوردنا قول الشاعر صلاح عبد الصبور بأن الشكل الحديث للشعر «قد طرح عن كاهله كثيراً من القيم الجميلة في شعرنا العربي كموسيقيته المحكمة وقافيته الصادحة» لا ليصبح الشعر بلا إيقاع بل لإيجاد موسيقى بتوزيع جديد، موسيقى «الهارموني».

فليست الغاية نفض كل قديم عالق بالشعر، بل تحوير هذا القديم وتطويره ليتقبله الذوق الفني الحديث، فالموسيقى العربية التي نطرب لها اليوم تختلف عن تلك التي طرب لها أبناء العصر الجاهلي أو الأموي أو العباسي، ولكنها تحمل في طياتها أصولاً من تلك العصور، دخلها كثير من التطور مع الزمن، وكذا الشعر.

لقد حاول بعض الشعراء في تجاربهم الشعرية الأولى ألا يعيروا القافية اهتماماً كافياً، وبذلك اعترفت نازك الملائكة في مقدمتها لديوان «شجرة القمر» حين قالت: «ومما أحب أن أعلن أسفي له، أنني في شعري الحر لم أعن عناية أكبر بالقافية، فكنت أغير القافية سريعاً وأتناول غيرها، وهذا يضعف من الشعر الحر، لأنه يقوم على أبيات تتفاوت أطوال أسطرها، وبذلك ينقص رنينها وموسيقاها، فلو زاد الشاعر القافية غنى ولم يغيرها سريعاً، لأضفى على الوزن موسيقى تمسكه وتمنعه من الانفلات، ولهذا بت أدعو إلى أن يرتكز الشعر الحر إلى نوع من القافية الموحدة ولو توحيداً جزئياً، فبذلك نزيده موسيقى وجمالاً ونحميه من ضعف الرنين وانفلات الشكل»[1].

هذه القفزات السريعة من قافية إلى أخرى نلحظها في قصيدة نازك الملائكة «القطار» التي نظمتها سنة ١٩٤٨.

(١) الآثار الكاملة لنازك الملائكة - المجلد الثاني - ص٤٢٣ - دار العودة، بيروت سنة ١٩٧١

الليل ممتد السكون إلى المدى
لا شيء يقطعه سوى صوت بليد
لحمامة حيرى وكلب ينبح النجم البعيد
والساعة البلهاء تلتهم الغدا
وهناك في بعض الجهات
مرّ القطار عجلاته غزلت رجاء، بت أنتظر النهار
من أجله مرّ القطار
وخبا بعيدا في السكون
خلف التلال النائيات
لم يبق في نفسي سوى رجع وهون
وأنا أحدق في النجوم الحالمات(١)

ففي هذا المقطع الصغير تنقلت عدة نقلات بين روي وآخر، فتارة هو دال مفتوحة مطلقة، وأخرى دال مجرورة مطلقة، وثالثة تاء ساكنة ستعود إليها فيما بعد، ورابعة راء ساكنة وخامسة نون ساكنة؛ ولو تتبعنا القصيدة حتى نهايتها لرأينا كيف كانت الشاعرة لاتكاد تقف على روي حتى تطير عنه إلى آخر، ولكنها بعد عشرين سنة من النظم أسفت لما كانت تفعل، وخشيت من تشتت القصيدة إذا تقلبت بين القوافي سريعاً، كما خشيت من انفلات الشعر من الوزن.

واعتقد السياب أن الشعر العربي بالذات، لايجوز أن يخلو من القافية، وكتب للشاعر عبد الكريم الناعم في سنة ١٩٦١ : «أنا من أعداء التفلت من القافية، إن اللغات الخالية من الحركات ـ وهي كل اللغات عدا العربية ـ وأوزان الشعر التي تعتمد على الارتكاز وليس على التفعيلة، قد تخفف مايحدثه خلو الشعر من القافية على الأذن من وقع غير منغوم، صحيح أن أبياتاً مقفاة في قصيدتك ـ ولكنك على العموم ـ أهملت القافية،

(١) الآثار الكاملة لنازك الملائكة ـ المجلد الثاني – ص ٥٨ ـ دار العودة بيروت سنة ١٩٧١ .

وكان في الإمكان أن يتضاعف أثر صورك وأفكارك وعواطفك على النفس لو كانت قصيدتك مقفاة»[1].

وبهذه الكلمات الأخيرة نرى أن السياب قد أدرك أن القافية ليست زخرفاً وشكلاً جمالياً فقط، فهي جزء من مهارة التعبير، تضاعف أثره في النفس، كما لاحظنا في فواصل الآيات في القرآن الكريم، الأمر الذي لم يتنبه له كثير من شعراء العصر الحديث، حين رأوا في القافية زخرفاً لفظياً، وإيقاعاً، قد يجعلونه على وتيرة واحدة في القصيدة أو ينوعونه ليتلاءم فقط مع الذوق الموسيقي الجديد الذي يرفض البطء والتواتر المتماثل.

ومر السياب بالمراحل التي مرت بها نازك، محاولاً التحرر من القافية، أو الوقوف السريع على قافية مرة وعلى أخرى ثانية وعلى ثالثة ورابعة بعد ذلك، لكنه عاد ليصحو من فرحة التجديد والابتكار التي دفعته أمواجها إلى وسط البحر بسرعة، ليجد نفسه يعوم من جديد بهدوء، ويفكر بالحركات التي يحسن أن تصدر عنه، ليظل سالماً، فلا يغرق وحين كتب رسالته إلى سهيل ادريس في ٧/ ٥/ ١٩٥٨ يحدثه عن قصيدته الجديدة «أغنية في شهر آب»[2]، قال عنها: «فقد ألزمت نفسي بعدد من القوافي بعد أن كان تحرري منها كبيراً»[3].

والحقيقة هي أن الشعراء المجددين الذين نتكلم عنهم جميعاً قد تمسكوا بالقافية معترفين بأنها ضرورة للشعر لايستغنى عنها، الاستغناء كله. وبعضهم أحس بالرابط المتين الذي يربطها بسائر عناصر الشعر، وبعضهم الآخر ظل يجد فيها زخرفاً جميلاً يكسب الشكل الشعري نغمة إضافية فقط دون أن يتنبه إلى علاقتها بالمعنى والرؤيا . . .

---

(١) رسائل بدر شاكر السياب. جمع وتقديم ماجد السامرائي. ط دار الطليعة بيروت. ص ١٠٨.

(٢) القصيدة في الآثار الكاملة للسياب، ص ٣٢٨ من مجموعته «أنشودة المطر» طبع دار العودة ـ بيروت سنة ١٩٧١.

(٣) رسائل بدر شاكر السياب، جمع وتقديم ماجد السامرائي، طبع دار العودة، بيروت ص ٨٣.

ولما حاول بعضهم أن يتحلل من قيد القافية لم يجرؤ أن يفعل ذلك في القصيدة بكاملها، فأهملها في بعض المقاطع وعاد إليها في أخرى، كما فعل الشاعر محيي الدين فارس في قصيدته: «نفوس على وجه المفازة»:

ملأنا سلال الليالي بقشر الكلام
نمّط شفاه الحروف . . . نطيل مساحات ألوانها
نوسع أعيننا بمراود كحل البلاغة
وفي أذنيها نعلق أقراط بابـل
تموج سنابـل
كلؤلؤة من خليج البحـار
نغطي بأضوائها شرفات النهـار
لأنـا ملكنـا مفاتيح الكنـوز
وأرض الفراديس أرض الطقوس
نكدس فوق الجبال الغيوم
نسفح فيها دماء الكروم
ونشعل في نجمة الليل كل النراجيـل
ونصغي للحن من الشرق يوقظ فينا
حنين التكايـا
وشوقا إلى الجنس يبذر فينا
بذور الخطايـا[1].

فقد بدأ قصيدته بأسطر لا تختلف في رويها فقط بل في قافيتها وضربها - إن صح أن نسميه ضرباً في الأسطر كما في الأبيات التقليدية - ثم عاد سريعاً إلى التقفية يخالف فيها بين مقطع وآخر، فيقيدها طوراً ويطلقها أخرى ويماثل بين الأسطر روياً ويخالف، ويحافظ على الردف أحياناً في أسطر متتالية فيكسبها تواتراً في النغم كما فعل في أسطره التي انتهت «بالكنوز والطقوس» أو بالغيوم والكروم . . .

(١) الشعر في السودان - د. عبده بدوي - ص ٢٧٢ - سلسلة عالم المعرفة، الكويت سنة ١٩٨١ .

حتى أكثر الشعراء ـ الذين نتحدث عنهم ـ رغبة في التجديد وأشدهم محاولة للسبق فيها كأدونيس مثلاً، حين تحدث عن الوزن والقافية في تجربته الشعرية قال إنه «لايعني بالضرورة رفض الوزن / القافية أو التخلي عنهما، وإنما يعني أنهما لايمثلان وحدهما حصراً الشعرية ولايستنفدانها، وأن هناك عناصر شعرية غيرهما، ومن حق الشاعر الخلاق أن يستخدمها حتى حين يكتب بأشكال سابقة»(١). فأدونيس صاحب محاولات التخلي عن الأوزان التقليدية والقافية، يظل يعترف أنهما جزء من التشكيل الموسيقي للقصيدة، وإن كانا «يرتبطان بجانب محدود من الإبداع الشعري لابشموليته أو به كرؤيا كلية»(٢)، ومعنى هذا أن من يتخلى عنهما في الشعر، لابد له من تعويضهما بموسيقية جديدة، ومادة إيقاعية تشكيلية تجعل الشعر متميزاً عن النثر؛ لابصوره ورؤاه وأخيلته فقط، بل بنغمه أيضاً، وإلاّ لم يكن شعراً.

هذا موقف أكثر الشعراء جرأة في التجديد، أما سائرهم، فيبدو أنهم لم يفكروا قط في طرح القافية من الشعر طرحاً كاملاً، ولكنهم سمحوا لأنفسهم بالإفادة منها على شكل جديد يتلاءم إيقاعه مع تنوع المعاني والانفعالات والرؤى في القصيدة الواحدة، كما سمحوا لأنفسهم بالخروج عن بعض قواعد القافية فجعل بعضهم من ألف الإطلاق روياً، واحتفظ بعضهم بألف التأسيس في جزء من قوافي القصيدة وأهملها في جزء آخر أو احتفظ بالردف في بعضها وأهمله في بعضها الآخر. وهكذا لم يحافظوا على ضرب واحد في القافية، وبالتالي على عدد ثابت فيها من الحركات والسكنات، وكأنما كانت القافية لديهم تعني حرف الروي مقيداً أو متبوعاً بحرف لين أو هاء ساكنة، ولم تعن قافية الخليل التي تبدأ من الحرف المتحرك الذي يتقدم الساكنين الأخيرين في البيت، لذا لم يتقيدوا بتساوي الحركات والسكنات فيها.

---

(١) من مقالة «تجربتي الشعرية» لأدونيس في مجلة الفكر التونسية ـ عدد خاص في قضايا الشعر المعاصر ـ العدد ٩، سنة ١٩٨١.

(٢) المصدر السابق ص ١٠٣.

وربما وجد الشعراء المجددون في تسكين روي القافية أحياناً مايساعدهم على إكساب كلامهم وقعاً متلائماً مع المعنى، فلا يضطرون إلى الإطلاق ذي النغم الصادح؛ ظاهرة تبدو كأنها جديدة في الشعر الحديث، وإن كانت تمتد بجذورها إلى الشعر العربي القديم، فهي جذور كانت ضعيفة وقليلة لم تقو وتفرع إلا بعد زمن، فقلة من شعراء العصر الجاهلي هم الذين اعتمدوا على القافية المقيدة، ولكن هذا لم ينف وقوف النقاد القدامى عند هذه القافية المقيدة، فجعل ابن رشيق لها في عمدته بحثاً فيما ينشد من الشعر مقيداً ومطلقاً، إلا أنها وقفة فيها الكثير من الجمود، والرغبة في وضع القواعد التي تكبل الشاعر، كمحاولة أبي القاسم الزجاجي وغيره من أصحاب الكلام في القوافي أن يحددوا منها مايُقيّد ومايطلق، فلا يجوز في رأيهم إطلاق المقيد من الأضرب إلا لثلاثة، في أحد أضرب الكامل والرمل والمتقارب، ورد بعضهم الإقواء الذي وجدوه في بعض الشعر القديم إلى أنه كان يروى مقيد القافية، وقبل مثل هذا التعليل الأخفش والجرمي وسيبويه. ولامكان هنا للدخول في تفصيلات مثل هذا الموضوع، لأن المهم فيه لدينا أنه كان هناك شعر مقيد القافية منذ الجاهلية، ولكن المطلق منه، كان أحب إلى النفوس حينذاك منه. ومع ذلك فامرؤ القيس ذاته لم يتوان عن نظم القصائد المقيدة وماكان أجمل قوله متغزلاً بهرّ ابنة العامري:

تروح من الحي أم تبتكر	وماذا عليك بأن تنتظر
أمرخ خيامهم أم عشر	أم القلب في إثرهم منحدر
وفيمن أقام من الحيّ هرّ	أم الظاعنون بها في الشطر
وهرّ تصيد قلوب الرجال	وأفلت منها ابن عمرو حجر
رمتني بسهم أصاب الفؤاد	غداة الرحيل فلم أنتصر
فأسبل دمعي كفض الجمان	أو الدر رقراقه المنحدر
وإذ هي تمشي كمشي النزيف	يصرعه بالكثيب البهر
فتور القيام قطيع الكلام	وتفترُّ عن ذي غروب خصر

كأن المدام وصوب الغمـام وريح الخزامى ونشر القطـر
يُعـلُّ بـه بـرد أنيابهـــا إذا طـرّب الطائـر المستحـر
فبـت أكابـد ليـل التمـــا م والقلب من خشية مستعـر
فلمـا دنـــوت تسدّيتـــها فثوبـا لبســت وثوبا أجـر

والقصيدة طويلة يتحدى بها عدوّه، ويتغزل ويصف الصيد والفرس، ولم تكن القصيدة الوحيدة المقيدة في شعر امرئ القيس، فله من المقيد مقطعات وقصائد ولكنها قليلة.

ويذكر الدكتور ابراهيم أنيس الذي قام بشيء من الإحصاء في الأوزان والقوافي في الشعر أن أمثلة القافية المقيدة لاتتجاوز نسبتها في الشعر الجاهلي (٢٪) من شعر البحتري في العصر العباسي، ولو استعرضنا الشعر القديم كله بجاهليه وأمويه وعباسيه لوجدنا الشعر المقيد القافية قليلاً جداً إذا قيس بذلك الذي أطلقت فيه، وإن وجدنا التسكين في الروي شائعاً في المواليا والقوما والكان كان فإننا يحسن أن نتذكر حينذاك أن نقاد السلف أبوا أن يسموا كل ماذكرناه شعراً حقاً، وإن كان الوشاحون قد استساغوا تقييد الروي وأكثروا منه وتظرفوا بتسكين أواخر الفواصل، فإن ذلك كان سبباً من الأسباب التي دعت مؤرخي الأدب القدماء والنقاد لأن يأنفوا من تسمية الموشحات شعراً، لأن هذا التسكين بالذات يقرب الموشحات من لغة العامة كقول أبي بكر محمد بن زهر الاشبيلي:

ماللمولـــه من سكره لايفيـق يـالـه سكـــران
من غير خمـر ماللكئيب المشـوق يندب الأوطـان
هل تستعـــاد أيامنـــا بالخليـــج وليـــاليـــنـــا
أو يستفـــاد من النسيم الأريـج مســك دارينـــا
أو هل يكـــاد حسن المكان البهيج أن يحيينـــــا
روض أظلـه دوح عليـه أنيـــق مورق الأفنـــان
والماء يجري وعـائـم وغـريـــق من جنى الريحان

وقد صنف النقاد الموشحات يومذاك على أنها صنف من الدرجة الثانية أو الثالثة.

أما رواد الشعر الجديد، فقد وجدوا في تقييد القافية أحياناً إغناء للصورة، فربما أدى القيد إلى وقوف فيه الكثير من العنف الذي يكمل اللوحة الموحية بالقسوة كقول البياتي مثلاً واصفاً «المخبر»:

ثدياه ثديا مومس عارية في الشمس
تفتح ساقيها لقاء فلس

وقفة تصدم السامع أو القارئ بثقلها، ولكنها تتكامل مع المعنى والصورة فتزيد من عمق التأثير. وقد يأتي تسكين الروي أحياناً بعد حرف مدّ ساكن كما فعل السياب في قصيدته «رسالة من مقبرة»:

من قاع قبري أصيح
حتى تئن القبور
من رجع صوتي وهو رمل وريح
من عالم في حفرتي يستريح
مركومة في جانبيه العصور

فالوزن هنا هو السريع: مستفعلن مستفعلن فاعلن، يمكن فيه أن تتحول التفعيلة الأخيرة إلى فاعلان، وأفاد من المد والوقوف به على الحاء، فأثار في المخيلة صورة الصوت الذي يمتد وينتهي بالبحّة، وهكذا جعل الشعراء للروي المقيد دوره في اكتمال الصورة وفي قصيدة «درم» للسياب مثال لذلك حين يجعل الروي مقيداً بعد حرف مد تارة وبعد حرف متحرك تارة أخرى:

تمنيت لو مت بين الثلوج
على جدول جمدته النسم
فروحي تجوب المروج
وتأوي إلى رمة في الظلم

فبالواو الممدودة يتلوها السكون على الجيم يثري صورة الموت الذي يمتد ويطول، وبالوقوف على الميم في السطر الثاني بعد حركتين سابقتين «النسم» يكمل صورة الجدول الذي كانت تتوالى موجاته ثم جمد فسكن، وحين يتحدث عن الروح التي تظل تجوب المروج يعود إلى المد يتلوه السكون معبراً عن امتداد المسافات التي تمر عليها الروح . . .

ولاشك في أن الوصول إلى مثل هذا التناسق والتكامل بين الألفاظ والصور والقوافي أمر ليس بالسهل، فهو يتطلب مهارة فنية خاصة، وحساً موسيقياً طبيعياً في الشاعر غير متصنع، وإلا بدت مثل هذه القوافي نافرة ممجوجة .

ولو قمنا بإحصاء كالذي قام به الدكتور ابراهيم أنيس على نسبة القصائد المقيدة، أو بالحري المقاطع المقيدة في القصائد الحديثة، لوجدناها نسبة كبيرة، فإذا قلبنا صفحات الآثار الكاملة للسياب دون تدقيق وجدنا القصائد التالية كلها مقيدة القوافي «الليلة الأخيرة» «نداء الموت» «درم» «العراق الثائر» - غارسيالوركا «تعتيم» «رسالة من مقبرة» «المبغى» «النهر والموت» وغيرها وغيرها من القصائد، وقد لايقيد القافية في القصيدة بكاملها، فينتقل بين إطلاق وتقييد بما ينسجم مع المعاني والصور والأخيلة .

وهكذا شاع استخدام القوافي المقيدة، يحسن استخدامها بعض الشعراء ولايحسنه آخرون، وهي بذرة زرعها السلف حقاً، إلا أنه لم يعن بها، فتلقفها رواد الشعر الجديد ورعوها ونموها فكانت في كثير من الأحيان عوداً طيعاً في أيدي بعضهم عرفوا كيف يستخدمونه .

وأخذ الشعراء المجددون ينبشون ماتركه السلف، فقد يجددون فيه مايستسيغه الذوق الحديث بعد إخراجه إخراجاً جديداً وتطويره، واستوقفهم أحياناً ماعده النقاد القدماء عيوباً موسيقية في الشعر، فوجدوا في هذه العيوب مايمكن أن يكون أساساً لصحة جديدة، ومنها عيب الإكفاء في القافية، وقد عرفه المرزباني بقوله إنه «ماضطرب حرف رويه فجاء مرة نوناً ومرة ميماً ومرة لاماً، وتفعل العرب ذلك لقرب مخرج الميم من النون»[1] .

---

(١) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء - لأبي عبيد الله محمد بن عمران المرزباني - ص ٢١ طبع المطبعة السلفية سنة ١٤٣١ هـ .

ويعدّ المرزباني الإكفاء عيباً أنكره على الشعراء الذين وقعوا فيه، وهو إنما يذكره ليكون سبيل أهل عصره ومَنْ بعدَهم أن يجتنبوه ويعدلوا عنه [1] ويأتي المرزباني بشواهد على الإكفاء متعددة، ومنها بيت لأبي سليمان الفتوي معلقاً على هذا الأخير بقوله إنه كان فصيحاً، وكأنما أراد بذكره ذلك أن يقول إن فصحاء القوم أحياناً كانوا يرتكبون مثل هذا الغلط (الإكفاء). ولما كان المرزباني قد عد الإكفاء غلطاً في الحروف المتقاربة، فقد ذكر من الحروف التي يغلطون بها، السين والصاد، والميم والنون، والدال والطاء، وأحرفاً يتقارب مخرجها من اللسان، يشتبه عليهم[2].

في هذا الذي عده النقاد القدماء غلطاً، وجد الشاعر المعاصر أدونيس مايمكن أن يضفي على موسيقية القصيدة من الناحية الموسيقية بعداً آخر، ويغير دلالة القافية، ويؤدي إلى تطور مهم في بنية القصيدة من الناحية الموسيقية، فالعنصر القديم ـ في رأي أدونيس ـ يمكن أن يتحول إلى عنصر جديد[3] وماأكثر ماورد مثل هذا العنصر في فواصل القرآن الكريم [4] ﴿يس، والقرآن الحكيم، إنك لمن المرسلين، على صراط مستقيم، تنزيل العزيز الرحيم، لتنذر قوماً ماأنذر آباؤهم فهم غافلون﴾. أفما أعطى الحرفان المتشابهان في الفواصل إيقاعاً يكاد يكون واحداً وهو ليس بواحد؟، ومثل هذه الفواصل ليس بقليل في القرآن الكريم، وبخاصة في السور المكية، وكنا قد رأينا سابقاً حين استعرضنا بعض آيات من سورة الفجر، كيف غير حرف الباء في الفاصلة دلالة المعنى، ونقل الذهن نقلة خفيفةو وليست كاملة من معنى إلى آخر، حين لم يغير وزن الفاصلة، بل أتى بحـ [illegible] قد لايختلف في وقعه كثيراً عن حرف الفاصلة المجاورة إذا وقف عليه بالسـ[illegible]ن ﴿وفرعون ذي الأوتاد، الذين طغوا في البلاد، فأكثروا فيها الفساد، فصب عليهم سوط عذاب، إن ربك لبالمرصاد﴾.

---

(١) المصدر السابق ص ٢١.

(٢) المصدر السابق ص ٢٣.

(٣) الثابت والمتحول لأدونيس ـ المجلد الأول ـ ص ١٦٠ ـ ط. دار العودة ـ بيروت سنة ١٩٧٤.

(٤) وقد رأينا من قبل كيف شبه بعض النقاد القافية بالسجع في فواصل الكلام.

فمثل هذه الفواصل الشديدة التشابه قد تكسب الكلام أحياناً نوعاً من التلوّن الموسيقي الخفيف الذي لايفجأ السامع أو القارئ، ولكنه في الوقت ذاته يحميه من الاسترسال البليد مع النغم، فلماذ لايُستحسن إذن في الشعر، وبخاصة في الجديد منه الذي لاتتساوى أسطره؟

وخلاصة القول أن رواد الشعر الجديد لم يرفضوا وجود القافية في الشعر، ولكنهم أحسوا أن تكريس قافية واحدة وروي واحد للقصيدة قد يبلد الآذان المعاصرة، وهكذا لم يحرروا القصيدة من القافية، بل حرروا القافية ذاتها من التكرار الممل الذي يجعل القارئ يترصد ورودها ببلادة، فاستخدموها بألوان مختلفة تتفق مع الانفعالات والحالة النفسية والرؤى، وبحثوا عن إيقاع للشعر جديد يكون إيقاع العصر.

وهكذا لم يمح رائد الشعر الجديد الوزن أو القافية، ولكنه أحس بالحاجة الملحة للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه واهتزازاتها الدقيقة، ولم يجد في الإطار القديم للشعر مايمكنه من تحقيق ذلك، فاحتفظ من هذا الإطار بالخطوط العريضة الأساسية، ليعدل في الأخرى فتنسجم مع المحتوى، وتعبر بصدق عن الانفعالات والمشاعر النفسية، فلم يعد الشاعر يتقيد بالبيت ذي الشطرين، والتفعيلات المتساوية العدد فيهما وفي أبيات القصيدة، كما لم يعد يتقيد بالروي الواحد فيها، إلا أن السطر الشعري في القصيدة الجديدة ظل خاضعاً للنظام القديم من التفعيلات ذوات الحركات والسكنات المتوالية بنسق خاص، من غير تقيد بعدد منها بالذات، ولكن الشاعر المجدد تنبه إلى آفاق موسيقية، لاتقف عند نسق الحركات والسكنات، بل تتعداها إلى المجال الذي ترتبط فيه هذه الحركات والسكنات بالحالة الشعورية للشاعر، وتساير القافية الانطلاقة السريعة للخيال والانفعال أو حركتهما البطيئة أو توقفهما المفاجئ، وهكذا وصل الشاعر إلى إبداع موسيقي شعري يعبر عن توقيعات نفسية، تلاقي صداها العميق في قلب المتلقي.

موسيقى اللغة

لم يتخل الشعراء المجددون إذن عن الوزن والقافية، ولكنهم ظلوا يشعرون أنهما ليسا النسغ الوحيد الذي يغذي الشعر بإيقاعاته وموسيقاه، فقد تحمل المفردات بين ثناياها موسيقى خاصة بها، وقد يكون لطريقة تركيبها بعضها مع بعض نغمة تتنوع بتنوع هذه الطريقة، ومن اللغة أحياناً تنطلق موسيقى صاخبة، ومنها تنبعث أحياناً أخرى أنغام لطيفة رائعة، كلها تكمل الصورة وتعطي المعنى حقه من حسن التعبير، كل هذا هو الذي دفع الشاعر عبد المعطي حجازي إلى القول إن الشاعر يستطيع «أن يتخلى عن العروض مادام قادراً على أن يثقل بالإيقاع كلماته»ولكنه اشترط لذلك ألا تتأرجح هذه الكلمات خفيفة ولاتفر هارية باهتة كما هيْ الحال في أكثر القصائد غير الموزونة التي تقدم حتى الآن[1]، والتقى مع حجازي معظم الشعراء المجددين - كما سنرى - في رأيه هذا، ولكن هؤلاء المجددين التقوا بدورهم كذلك مع أجدادهم من الشعراء والنقاد الذين عنوا بالخصائص الصوتية للألفاظ والتراكيب، واهتموا بوقعها في الأذن والنفس؛ فاللفظ في رأي الباقلاني يجب «أن يتخير مما هو أقرب للدلالة على المراد وأوضح في الإبانة عن المطلوب، ولم يكن مستكره المطلع على الأذن، و ستنكر المورد على النفس»[2] فليس انسجام اللفظ والمعنى وحده كافياً، ولاوضوح الإبانة، فكل ذلك يجب أن يرافقه - في رأي الباقلاني - وقع حسن في الأذن والنفس

---

(١) مجلة الفكر التونسية، مقالة لعبد المعطي حجازي «في الرؤية والتجربة» عدد خاص في قضايا الشعر المعاصر / ٩/ حزيران/ يونيو ١٩٨١.

(٢) إعجاز القرآن لأبي بكر الباقلاني - تحقيق أحمد صقر - ط دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٤ ص ١٨٠/ ١٨١.

معاً. بل وشغلت موسيقى اللغة النقاد وساقتهم إلى الاختلاف فيما بينهم أهي نابعة من اللفظة بذاتها أم من تركيبها مع غيرها، إذ كان ابن الاثير نصير الرأي الأول بقوله: «ألا ترى السمع يستلذ صوت البلبل من الطير، وصوت الشحرور، ويميل إليهما، ويكره صوت الغراب وينفر منه؟ وكذلك يكره نهيق الحمير ولايجد ذلك في صهيل الفرس؟ والألفاظ جارية هذا المجرى، فإنه لاخلاف في أن لفظة المزنة والديمة حسنة يستلذها السمع، وأن لفظة البعاق قبيحة يكرهها السمع، وهذه اللفظات من صفة المطر، وهي تدل على معنى واحد، ومع هذا فإنك ترى لفظة المزنة والديمة وماجرى مجراها مألوفة في الاستعمال، وترى البعاق وماجرى مجراه متروكاً لايستعمل، وإن استعمل فإنه يستعمله جاهل بحقيقة الفصاحة، أو من كان ذوقه غير سليم. . فما استلذه السمع فهو الحسن، وماكرهه فهو القبيح»[1] وكان عبد القاهر الجرجاني من أنصار الرأي الثاني، إذ قال «بين اللفظة ومعناها تواصل لايجوز أن ينقطع، فاللفظة وجمال وقعها يأتي من حسن اتساقها مع المعنى وارتباط الكلم بعضها ببعض»[2]. واللفظة في رأي الباقلاني وإن كانت غريبة، فإنها تحمد إذا وقعت موقع الحاجة في وصف مايلائمها، كقوله تعالى في وصف القيامة: ﴿يوماً عبوساً قمطريرا﴾ فكلمة قمطرير هنا تنسجم كل الانسجام مع سياق الكلام ونسجه، على غرابتها وعدم حلاوةوقعها لو أتت مفردة أو في غير هذا الموقع الذي يحتاج إليها[3].

حتى لقد ساقتهم دراسة موسيقى اللغة إلى السير في الطريق المعكوس، والبحث عن العيوب التي تؤدي إلى قبح وقع الكلمة في الأذن ليتحاشاها الأدباء، كتنافر الحروف وأسبابه التي لم تكن مجال اتفاق بين

(١) ابن الأثير «المثل السائر» تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة - ط مكتبة نهضة مصر - القاهرة سنة ١٩٦٢، جـ/١/ص ١١٤.

(٢) دلائل الاعجاز - لعبد القاهر الجرجاني - طبعة المنار الرابعة سنة ١٣٦٧ هـ، ص ٣٥/ ٣٨.

(٣) إعجاز القران للباقلاني - تحقيق احمد صقر - ط دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٤ ص ٢٦٩.

النقاد، فهذا يراها تباعداً في مخارج الحروف وذاك في تقاربها. كما عدوا المعاظلة من العيوب التي تفقد اللغة فصاحتها وقربها من النفس واستشهدوا لذلك بالقول:

وقبر حرب بمكان قفر   وليس قرب قبر حرب قبر

وفعل المحدثون من النقاد وعلماء اللغة فعل القدامى ودرسوا أسباب تنافر الحروف والمعاظلة في الشعر مستعينين بشيء من الإحصاء للوصول إلى الضوابط فالدكتور ابراهيم أنيس في كتابه «موسيقى الشعر» يعيد السر في المعاظلة إلى أمرين: ١ - اشتمال البيت الشعري أو الشطر منه على حرف من الحروف التي تتطلب جهداً عضلياً مكرراً عدة مرات في كلمات مختلفة، ٢ - زيادة تكرر الحرف الهجائي عن نسبة شيوعه في اللغة العزبية، وقد يتداخل السببان أحياناً، فيصعب وضع حد فاصل بينهما، واستعرض الدكتور ابراهيم انيس الحروف التي تحتاج الى جهد عضلي، كما عرض النسب التقديرية لشيوع الحروف في القرآن الكريم، فوجد أنه في كل ألف من الحروف ترد السلام/ ١٢٧/ مرة والميم/ ١٢٤/ والنون/ ١١٢/ والهمزة/ ٧٢/ والهاء/ ٥٦/ والواو/ ٥٢/ حتى وصل إلى أقلها ورودا وهي الصاد/ ٨/ مرات والشين/ ٧/ والضاد/ ٦/ مرات وكل من الغين والثاء/ ٥/ مرات وكل من الزاي والطاء/ ٤/ مرات والظاء ثلاثاً. وكذلك أوصلته دراسته إلى بعض ضوابط تلخص أسباب تنافر الحروف في اللغة العربية[1].

ولكن هل يخيل لأحدنا أن الشعراء القدامى أو المحدثين فكروا بهذه الضوابط قبل أن ينظموا شعرهم؟ إن للشاعر المجيد حساً فنياً وأذناً مرهفة، وذوقاً مصقولاً يقوده إلى الكلام الذي يحسن وقعه في الأذن والقلب، ويحيد به عن سبيل الحوشي والمعاظلة وتنافر الحروف.

---

(١) موسيقى الشعر. د. ابراهيم أنيس ط دار القلم بيروت سنة ١٩٦٥. ص ٤٢/ ٤٣.

وقد حاول علماء اللغة والنقاد القدامى أن يمسكوا بطرف آخر من موسيقية اللغة الشعرية، حين عثروا على الجناس والترصيع والموازنة[1] التي كانت لها نغمتها الموسيقية إذ وردت في الشعر القديم، فألقوا الضوء على هذه الإيقاعات اللغوية وجمعوها فيما سموه بعلم البديع، وعنوا بهذا العلم، وفصلوا أنواعه بأسماء خاصة بها، وتبينوا أن الشعراء منذ الجاهلية استغلوا هذه الإيقاعات البديعية في شعرهم من غير أن تكون لديهم مذهباً شعرياً له تفصيلاته ووقائعه، وأسماءفروعه وأنواعه، فامرؤ القيس الذي كان أبعد الناس عن التصنع، هو الذي قال يصف فتاته ومغامرته معها:

فتــور القيام قطيـع الكلام تفتر عن ذي غـروب خصر
كأن المدام وصـوب الغمـام وريح الخزامى ونشر القطر
يـعـل بـه بـرد أنيــابــهـا إذا طـرب الطـائر المـستحر
فـلـمـا دنــوت تـسديـتـهـا فـثـوبـاً نسـيـت وثـوبـاً أجـرّ

فجعل نغمة الكلمات المرصعة تعلو وتبرزوتضجّ، كما أكسب الترصيع في بيت الخنساء تمدح أخاها صخراً إيقاع النشيد البطولي حين قالت:

حمّال ألويـة شـهّاد أندية هبّاط أودية للجيش جرّار

وكلنا قد أحس بالإيقاع الخاص للموازنة في بيت امرىء القيس:

مـكـرٍّ مـفـرٍّ مـقـبـلٍ مـدبـرٍ مـعـاً كجلمود صخر حطّه السيلُ من علِ

فالشطران من بحر واحد(الطويل) مع ذلك لايستطيع أحدأن ينكر أن للأول منهما إيقاعاً يختلف عن الثاني.

---

(١) الترصيع: توازن الالفاظ مع اتفاق الأعجاز أو تقاربها، ومثال التوافق قوله تعالى: ﴿إن الأبرار لفي نعيم، وإن الفجار لفي جحيم﴾ ومثال التقارب قوله تعالى: «وآتيناهما الكتاب المستبين، وهديناهما الصراط المستقيم﴾.

الموازنة: تساوي الفاصلتين في الوزن دون التقفية نحو قوله تعالى: ﴿ونمارق مصفوفة، وزرابي مبثوثة﴾ و نحو قول الشاعر:

أفـاء فـساد، وفـاء فزاد وساد فجاد وعاد فأفضل

هذا التعريف منقول عن « جواهر البلاغة» للسيد أحمد الهاشمي.

وتسلطت الأنوار على هذا النوع من الإيقاع اللغوي في العصر العباسي، وجعل منه بعض الشعراء مذهباً لهم، وقيل إن مسلم بن الوليد هو الذي شق طريق الصنعة البديعية فجعلها مذهباً، ولكنه بمذهبه لم يبغ إمتاع الأذن وحدها دون القلب، إذ جعل النغمة الموسيقية تنسجم مع المعنى فتشتد بشدته وتلين بلينه. فهو حين وصف يزيد بن مزيد الشيباني في ساحة المعركة قائلاً:

يفتر عندافترار الحرب مبتسماً إذا تغير وجه الفارس البطل
موف على مهج في يوم ذي رهج كأنه أجل يسعى إلى أمل

استخدم الجناس بالفعل والمصدر (يفتر افترار)، جناس يضج بموسيقى القوة بالراء المشددة والمكرورة والتاء قبلها، وامتد ضجيج الراء حتى الشطر الثاني إلى كلمة تغير بالياء المشددة والراء فكان للجناس في مطلع البيت وقعه الشديد الذي يتلاءم مع المعنى، وكذلك في بيته الثاني الذي بدأه بكلمة يتوسطها مدّ ولكن التنوين في آخرها والوقوف عليه أكسبها قوة تكررت بالوقفات على التنوين المتوالي في مهج ورهج حيث تتوالى ثلاث حركات يتلوها سكون مفاجىء فتتولد في النفس صورة حركات سريعة متوالية للبطل، إذ ينقض بسيفه على عدوه ليستقر السيف في وسط الجسد واقفاً وقفته العنيفة، ثم يتحرك من جديد ليعود إلى وقفته، ولم يكن هذا الوقع الموسيقي للغة عفوياً، ويذكر أن أبا مسلم حين اجتمع بأبي العتاهية قال له:

والله لو كنت أرضى أن أقول مثل قولك:

الحمد والنعمة لك والملك لاشريك لك
لبيك إن الملك لك

لقلت في اليوم عشرة آلاف بيت، ولكني أقول:

موف على مهج في يوم ذي رهج كأنه أجل يسعى الى أمل(١)

فمسلم بن الوليد لم تعنه نغمة موسيقية تطرب الأذن أو تصكها دون أن تصل إلى القلب، فجعل الإيقاع اللغوي يردف المعنى بمؤثرات صوتية تغنيه.

---

(١) الأغاني - لأبي الفرج الأصفهاني - ط دار الكتب ٣/ ٤/ ص ٢٧.

كذلك حين جانس أبو تمام في مطلع قصيدته في وصف عمورية :

السيف أصدق أنباء من الكتب　　　في حده الحد بين الجد واللعبِ

وحين وازن في بيته الثاني وجانس اذ قال :

بيض الصفائح لاسود الصحائف في　　　متونهن جلاء الشك والريب

عبر تعبيراً زخرفياً، ولكنه - كما قال شوقي ضيف - تعبير يفضي بالإنسان إلى فكر عميق، قد ظهر في شكل زخرف أنيق [1] ولم يكن أنيقاً بل كان له وقعه الشديد شدة المعنى حين قال : « في حده الحد بين الجد واللعب» .

وتنامت العناية بالموسيقى اللغوية شيئاً فشيئاً حتى صارت غاية في ذاتها، وتحول السجع والموازنة والترصيع والجناس إلى لعبة في أيدي الشعراء، يتباهون في تقليبها على أشكالها المختلفة، والإبداع فيها ناسين مضمونها، حتى أصبحت اللغة الشعرية إيقاعاً لامادة فيه، ثمرة قشرها جميل، إذا عاينته تكسر ليكشف عن فراغ في الداخل، وربما كان هذا الفراغ هو الداعي للشعراء الذين سموا بشعراء عصر النهضة كالبارودي وشوقي وحافظ . . . للعودة إلى اللغة القديمة وتقليدها، فقد أحسوا أن مافعله شعراء الزخرف هؤلاء ماهو إلا تمزيق لنسيج شعرائنا القدامى المبدعين، بل هو الذي ساق الشعراء المجددين من بعد إلى البحث عن لغة جديدة، لاهي بالتقليدية التي لاتتلاءم مع مايمور في نفوسهم من عواطف وانفعالات، ولاهي بالشكلية الفارغة التي تضحي بالمضمون في سبيل القالب والرنين والنغم .

وإذا كانت اللغة قد تحولت بجهد من شعراءعصر الا حدار إلى مادة زخرفية لاغير، فإن الذين سبقوهم من الشعراء عرفوا كيف يتخيرون الألفاظ والتراكيب، فيجعلون موسيقاها تساير المعنى والصورة، فكم وفق كثير عزة حين وصف الارتحال بالنغم الموسيقي اللغوي الذي عزفه مرافقاً للصورة إذقال :

---

(١) الفن ومذاهبه في الشعر د. شوقي ضيف - ط الثالثة - منشورات مكتبة الأندلس في بيروت ، ص ١٧٨

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسّح بالأركان من هو ماسح
وشُدّت على دهم المهاري رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطيّ الأباطح

فحين صور الشاعر العزم على السفر استخدم كلمة شدَّت بإدغام الدال فيها والتشديد، وإذ سارت النوق بحركتها النمطية البطيئة نقل لنا الشاعر الصورة بحروف من المد متوالية« أخذنا بأطراف الأحاديث. . . » تصور مشية النوق تطوي الصحراء الممتدة وهي تحرك أعناقها حركة المياه التي تسيل في الأباطح على هينتها ومهلها في مجراها .

وكلنا أعجب من قبل بأبيات زهير بن أبي سلمى يصف الهوادج تتهادى متباعدة عن ناظريه :

تبصرّ خليلي هل ترى من ظعائن تحملن بالعلياء من فوق جرثم
علون بأنماط عتاق وكلة وراد حواشيها مشاكهة الدم
جعلن القنان عن يمين وحزنه وكم بالقنان من مُحل ومحرم

فأحسن استغلال الألف المدودة التي أوحت بتباعد المسافة وانسجمت مع المعنى وصورت الحركة .

ولاأدل على حسن استغلال زهير لموسيقى اللغةفي التعبير عن المعنى والصورة من معلقته هذه، فالبحر فيها واحد هو الطويل من مطلع القصيدة حتى غايتها ، ولكن أين نغم المطلع الهادىء الذي يتهادى بتهادي النوق من نغم المقطع الذي يصف الحرب فيقول :

وماالحرب إلا ماعملتم وذقتم وماهو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة وتضر إذا ضريتموها فتضرم
فتعرككم عرك الرحى بثفالها وتلقح كشافاً ثم تنتج فتتئم

فهل هناك أي تشابه في النغم بين هذا البيت الأخير وبيته يصف المنظر للهوادج ترتحل فيها النساء حين يقول :

وفيهن ملهى للطيف ومنظر أنيق لعين الناظر المتوسم

أو بين النغم في بيت امرئ القيس:

ففاضت دموع العين مني صبابة على النحر حتى بل دمعي محملي

والنغم في قوله يصف حركة الفرس يعدو للصيد:

مكـرٍ مفـرٍ مقبل مدبر معـاً كجلمود صخر حطّه السيل من عل

إن التمييز بين هذه الأنغام المختلفة على كونها من بحر واحد لا يحتاج إلى كثير من رهافة الحس، فالاختلاف واضح جلي، ولقد تنبه كثير من الدارسين المحدثين للأدب القديم إلى موسيقية اللغة في شعر أسلافنا، حتى قال أحدهم: «يوسف اليوسف» في كتابه «بحوث في المعلقات»: إنه يبدو من دراسة المعلقات أن الإنسان الجاهلي حيوان لغوي، أي خبير بالطاقات الموسيقية والإيحائية التي تتمتع بها اللغة، ولا عجب في ذلك، فالجاهلي قريب جداً من الأصول البدائية للغة العربية، ويبدو أن شدة هيمنته على اللفظة هي التي منحته ذلك الاستيفاء الفرزي لإيقاعاتها، فنحن نشعر لدى قراءة المعلقة أن الجاهلي يوظف موسيقى اللغة بنسب رياضية تبلغ دقتها مبلغ الجزئيات الظلية أو المجهرية - إن جاز لنا مثل هذا القول - فالحروف توظف من خلال الطاقة الإيحائية لأجراسها، كحوامل للمعنى، وكأدوات تعبير عنه ذات قدرة على نقله بإيقاعاتها وأبعادها الصوتية[1].

فالوزن والقافية لم يكونا وحدهما في يوم من الأيام - حتى في الجاهلية - الموسيقى الكاملة للشعر، وكان لابدّ دوماً من نغم موسيقي يكمل المعنى والصورة وينبعث من اللغة، وربما كان هذا الجانب من موسيقية اللغة في القرآن الكريم، هو الذي جعل الناس حين سمعوا آياته أول ما سمعوها يظنونها شعراً وما هي بشعر، إذ أحسوا أن للغة في هذه الأبيات وقعاً خاصاً، ما هو بوقع السجع الذي عرفوه من قبل، وربما انبعث هذا الوقع من النظام الذي ساد ترتيب المفردات وتواليها، لا عن استعمال الأحرف اللينة فقط وغير

---

(١) «بحوث في المعلقات» ليوسف اليوسف - ط وزارة الثقافة - دمشق سنة ١٩٧٨ ص ٩٢/ ٩٣.

اللينة أو المشددة وغير المشددة أو . . . الخ فهل يمكن أن يكون وقع القول: ﴿رب إني وهن العظم مني﴾ الوارد في القرآن الكريم كوقعه حين نبدل ترتيب التوالي للمفردات فنقول: «رب إن عظمي وهن» أو «إن العظم مني وهن» أو «إني وهن عظمي»؟ لاشك أن موسيقى اللغة لها منابعها المختلفة التي غفل الشعراء عنها مدة من الزمن، وتنبه لها المجددون الذين نتحدث عنهم، قد يأتيهم أحياناً عفو الخاطر كما نلاحظ في قصيدة أوراس لعبد المعطي حجازي، إذ يأتي بمقاطع كلها من بحر واحد، ولكن إيقاع اللغة وأنغامها تتنوع بتنوع الدفقة العاطفية – والقصيدة كلها كما قال ناظمها دفقة عاطفية حارة، مازالت دعائمها الفكرية والفنية غير نامية [1] – فأحياناً تبدو لغة كأنما نظمت لتكون نشيداً حماسياً حين يقول:

مات الصف الأول
اصعد
اصعد لاتتردد
مات الصف الثاني
دس فوق وجوه أحبائك
واذكرهم بعد النصر

وتبدو هذه اللغة أحياناً أخرى ذات نغم هادىء حزين حين يقول:

الأرز حزين
القرية تحت الصلب خراب
والأفق تراب
وتسيل دماء دافئة فوق الثلج
وتميل رقاب
وتعود الشمس ككل غروب

(1) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ط دار العودة – بيروت سنة ١٩٧٣ – مقدمة قصيدة أوراس ص ٣٩٣.

ولكن موسيقى اللغة لم تكن لتأتي الشعراء المجددين دائماً عفو الخاطر، إذ جعلوها أحياناً محور اهتمامهم، ويبلغ الأمر ببعضهم، كعبد المعطي حجازي ذاته أن قال كما ذكرنا إن للشاعر أن يستغنى عن العروض مادام قادراً على أن يثقل كلماته بالإيقاع. ولكن إثقال الكلمات بالإيقاع الذي يتطلبه حجازي ليس بالأمر السهل، فهو يحتاج إلى إتقان للغة كبير، وإلى حس موسيقي مرهف، وقدرة على التمييز بين المعاني الدقيقة للكلمات المتشابهة المعنى، ودقة في الإحساس بمدى انسجام الوقع مع المعنى، ومخيلة واسعة صوتية بصرية بأن، بل مخيلة قادرة على جمع صورة الحواس كلها معاً، ومع توافر جزء لا بأس به من هذه الشروط في بعض من شعرائنا المحدثين، فانهم لم يصلوا إلى درجة الاستغناء عن الموسيقى الخارجية للشعر من وزن وقافية، بل أضافوها اليها، كما فعل السياب في كثير من شعره، فحين نقلب ديوانه، وتقع أعيننا بالمصادفة على قصيدة «نهاية» إذ يقول:

أحقاً نسيت اللقاء الأخير؟
أحقاً نسيت اللقاء؟
أكان الهوى حلم صيف قصير
خبا في جليد الشتاء؟
خبا في جليد
وظل الصدى في خيالي يعيد
«خبا في جليد، خبا في جليد».

نشعر ولو لم نتنبه إلى المعنى بالنغم الهادىء الذي يوحي بمدى زمني ماض، ونار تخفت وسكون يمتد، فالنغم يساعد في إدراك المعنى وتخيله، وبخاصة حين يقول: «وظل الصدى في خيالي يعيد: خبا في جليد، خبا في جليد». فنتخيل الصدى يذوب شيئاً فشيئاً ليصمت أخيراً، ولكن النغم يعود فيتدرج في القصيدة من الهدوء والسكون إلى الحركة والحياة من جديد إذ يقول:

فتمضي ويبقى شحوب الهلال

يلون بالأرجوان

شحوب النجوم وصمت القمر

فيستمر المد الهادئ في مفرداته حتى غاية كلمة « الهلال» ثم نحس بالنغم يتحول إلى قوة وحركة حين يقف بشدة على الواو « يلون بالأرجوان» بعد حركتين فيقلب الصورة الهادئة الساكنة إلى حياة متحركة لأن شحوب الهلال بعد ذلك سيومض، والومض فيه حركة تختلف عن هدوء الشحوب، وحين نصل في تقليبنا صفحات الديوان إلى قصيدة « أم البروم» - المقبرة التي أصبحت جزءاً من المدينة -نرى كيف يصور بوقع المفردات الحركة التي دبت في المقبرة، المكان الساكن الذي يضم رفات الأموات الصامتين:

يقول رفيقي السكران : « دعها تأكل الموتى

مدينتنا لتكبر، تحضن الأحياء، تسقينا

شراباً من حدائق برسفون(*) تعلنا حتى

تدور جماجم الأموات من سكر مشى فينا،

وأوقدت المدينة نارها في ظلة الموت

تقلّع أعين الأموات ثم تدس في الحفر

بذور شقائق النعمان، تزرع حبة الصمت

لتثمر بالرنين من النقود وضجة السفر

وقهقهة البغايا والسكارى في ملاهيها

(*) ابنة آلهة الخصب اليونانية، اختطفها بلوتو سيد العالم السفلي، عالم الموتى، فصارت تعيش معه هناك.

وعصّرت الدفين من النهود بكل أيديها

تمزقهن بالعجلات والرقصات والزمر

وتركلهن كالأكر[1].

كما يصور بوقع الكلمات « ضجة، قهقهة، عصّرت، تمزّقهن» القسوة التي تسود المكان، ويجعلنا نتخيل الحركة السريعة من قوله«بالعجلات والرقصات والزمر . .»

وبالرغم من أن المقطعين التاليين للشاعر السوداني محيي الدين فارس هما من قصيدة واحدة« نفوس على وجه المفازة» وبحر واحد هو المتقارب، فالشاعر يصور الحركة ومحاولة اللحاق بالبريق اللامع الخداع فيقول:

ويلمع نهر . . فيجري ونجري

وراء البريق، ويسكن، نسكن

لايتحرك . . يبدأ يركض

نركض . . حتى تضيع ملامحه في الظهيرة

خطوط من العرض كانت دليل المسيرة

استطالت . . ودارت . . وألقت

معاذيرها . . ثم غابت وراء الجزيرة

وتلفحنا الشمس يرشح ملح الوجوه[2]

---

(١) قصيدة « أم البروم» ديوان بدر شاكر السياب - ط دار العودة بيروت سنة ١٩٧١ ص ١٣٠ .

(٢) الشعر في السودان - د. عبده بدوي - سلسلة عالم المعرفة، الكويت « مايو (أيار) سنة ١٩٨١ ص ٢٢١.

فيجعل الإيقاع اللغوي يختلف من سطر إلى سطر باختلاف الحركة التي يصورها، ففي قوله: «ويلمع نهر حتى لايتحرك» إيقاع فيه الحركة البطيئة التي تكاد تسكن ثم يعود فيقوى ويتلاحق بقوله: «يبدأ يركض حتى تضيع ملامحه في الظهيرة» ليتحول من بعد إلى نغم فيه امتداد يوحي بصورة المسافات البعيدة الممتدة، خطوط من العرض كانت دليل المسيرة، استطالت ودارت وألقت معاذيرها.. ثم غابت وراء الجزيرة» وبعد انسياب الخيال مع الغياب، يهزنا الشاعر من جديد بإيقاع فيه قوة تنتشلنا من الحلم الهادئ فالشمس محرقة تلفح، وملح الوجوه يرشح، والأحرف اللينة تكاد تختفي من المفردات ويضرب الشاعر على وتره بالشين والحاء اللتين تتكرران.

وينظم البياتي قصيدته «اعتذار عن خطبة قصيرة» فيختار لها الألفاظ والتراكيب التي تضفي عليها النغمة الخطابية:

سيداتي سادتي:
خطبتي كانت قصيرة
فأنا أكره أن يستغرق اللفظ زماني،
ولساني،
ليس سيفاً من خشب
كلماتي، سيداتي....»[1]

والظاهرة البارزة في الشعر السوداني هي نقل الأصوات عن الطبيعة إلى الشعر، وربطها بالصور والمعاني، ويذكر الدكتور عبده بدوي في كتابه «الشعر في السودان» أن «الإنسان قد يتصور أحياناً أن الوجود من حول السودانيين يتحول إلى نوتة موسيقية، وأن مهمتهم الحقيقية هي العزف الذي لايهدأ» ويعرض الدكتور مقاطع من هذا الشعر يبدو فيها مزج الصوت بالمعنى شديد الوضوح كقول جيلي عبد الرحمن:

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي - ص ٦٠٩ - ط العودة - بيروت.

صوت في الضجة تــاه
طق، طق، طق . . . طوق
خيل مذيـاع، بـــوق[1]

وإن برزت ظاهرة نقل الأصوات عن الطبيعية في الشعر السوداني، فإنها لم تخف كذلك في شعر الآخرين من غيرهم. وإن قلّت. فقد يحول السياب الأصوات أحياناً إلى أفعال لها في الأذن وقع الصوت الذي دلت عليه فيقول:

لـواحـظ المغنيـة
كساعة تتك في الجـدار
في غرفة الجلوس في محطة القطار[2]

ويجعلنا نتخيل صوت المغنية الذي يتوالي بإيقاعات متماثلة كتكتكات الساعة تبعث الملل في النفوس.

وهكذا تضافرت هذه الموسيقى ذات الإيقاع والأنغام المنوعة مع الحركة النفسية النابعة من أعماق الشاعر، وظهرت تجارب منوعة في تلوين الموسيقى الشعرية التي تردف المعنى، فتزيد التعبير غنىً وسحراً، ليخط آثاره العميقة في نفوس السامعين أو القارئين لهذا الشعر، وشغلت الموسيقى الشعرية بعض الشعراء أحياناً حتى جعلوها الغاية في شعرهم، وعبر عن ذلك نزار قباني قائلاً إنه في بعض القصائد «كانت تستولي علي حالة موسيقية تدفعني في أكثر الأحيان إلى أن أغني شعري بصوت عال كما كان يفعل الشاعر الإسباني «لوركا»، كانت حروف الأبجدية تمتد أمامي كالأوتار، والكلمات تتموج حدائق من الإيقاعات، وكنت أجلس أمام أوراقي كما يجلس العازف أمام البيانو أفكر بالنغم قبل أن أفكر بمعناه، وأركض وراء رنين الكلمات، قبل

---

(١) الشعر في السودان، د. عبده بدوي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مايو (أيار) سنة ١٩٨١ ص ٢٢١.

(٢) قصيدة المبغى ص ١٣٠ ديوان بدر شاكر السياب. دار العودة، بيروت سنة ١٩٧١.

الكلمات، كانت جملة فاليري» الموسيقى ولاشيء غير الموسيقى، تلاحقني باستمرار عندما أكتب وكنت أعتبر القصيدة نوعاً من التأليف الموسيقي»[1].

كانت هذه مرحلة من المبالغة مر بها نزار قباني في نظمه للشعر، لم ترافقه ظاهرتها على الدوام، ولكنه مع ذلك كان كلفاً دائماً بالموسيقى الشعرية.

وخلاصة القول أن شعراءنا المجددين تعمدوا العناية بالموسيقى اللغوية لترفد إيقاع القافية والوزن، وحاولوا التوفيق بين المعنى والصوت، بل جعلوا الصوت وسيلة لإغناء المعنى، فأخفق بعضهم وأجاد آخرون، بل أخفقوا مرة وأجادوا أخرى، والأمر ليس بالسهل، فالكلمات أصعب مواد الفنون، فهي تستخدم لأكثر من غاية، وقد سبق «الإليوت» الذي تأثر به عدد من شعرائنا المجددين أن قال: «إن الكلمات يجب استعمالها لتعبر عن الجمال المنظور وجمال الصوت، مثلما يجب أن تنقل مقولة مؤسسة على قواعد لغوية»[2]، كما قال الباقلاني: إنهم شبهوا النطق بالخط، والخط يحتاج مع بيانه إلى رشاقة وصحة وملاحة ولطف حتى يجوز الفضيلة ويجمع الكمال، وشبهوا الخط والنطق بالتصوير وكما أنه يحتاج إلى لطف يد في التصوير، فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير مافي النفس للغير»[3].

التكرار: وربما كانت العناية بموسيقى اللغة الشعرية هي التي جعلت الشعراء المجددين في عصرنا يكثرون من استخدام أسلوب التكرار، تكرار الكلمة المفردة أو الحرف أو الجملة . . . حتى خصصت له الشاعرة نازك الملائكة مقالتين نشرتهما في مجلتي «الأديب» و«الآداب»، تضمنهما من بعد كتابها «قضايا الشعر المعاصر»، ذاكرة أن أبناء هذا القرن جاءتهم مدة من الزمن عدوا خلالها التكرار في بعض صوره لوناً من ألوان التجديد في الشعر،

(١) «قصتي مع الشعر» لنزار قباني ص ٦١، منشورات نزار قباني سنة ١٩٧٣.

(٢) «ت. س إليوت، الشاعر الناقد» تأليف ف. آ مايتن، ترجمة: د. إحسان عباس، ط المكتبة العصرية، صيدا سنة ١٩٦٥، ص ٥٥.

(٣) «إعجاز القرآن» للباقلاني، تحقيق أحمد صقر - ط دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٤، ص ١٨١.

والتكرار ـ كما تقول ـ كان معروفاً منذ أيام الجاهلية الأولى، وقد ورد في الشعر العربي بين الحين والحين، إلا أنه لم يتخذ شكله الواضح إلا في عصرنا [1]، وتقول نازك كذلك: «إن التكرار ـ بالصفة الواسعة التي يملكها اليوم في شعرنا ـ موضوع لم تتناوله كتب البلاغة القديمة التي مازلنا نستند إليها في تقييم أساليب اللغة، فقصارى مانجد حوله، أن أبا هلال العسكري يتحدث عنه حديثاً عابراً في «كتاب الصناعتين»، وكذلك يفعل ابن رشيق في «العمدة» أما كتاب البديعيات الذكية، فقد عدّوه فرعاً ثانوياً من فروع البديع، لايقفون عنده إلا لماما ولم يصدر هذا عن إهمال مقصود، وإنما أملته الظروف الأدبية للعصر، فقد كان أسلوب التكرار ثانوياً في اللغة إذ ذاك، فلم تقم حاجة إلى التوسع في تقييم عناصره وتفصيل دلالته»[2].

والحقيقة أن القدامى وقفوا عند أسلوب التكرار وقفة سريعة أحياناً، كما فعل ابن رشيق، وطويلة أحياناً أخرى كما فعل ابن الأثير. فابن رشيق في «العمدة» فصّل في المواضع التي يحسن فيها التكرار وتلك التي يقبح فيها: «إن للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر مايقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً، فذلك الخذلان بعينه، ولايجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب كقول امرئ القيس:

ديار لسلمى عافيات بذي الخال ... ألحّ عليها كل أسحم هطّال
وتحسب سلمى لاتزال كعهدنا ... بوادي الخزامى أو على رأس أو عال
وتحسب سلمى لاتزال ترى طلاً ... من الوحش أو بيضا بميثاء محلال
ليالي سلمى إذ تريك منضداً ... وجيداً كجيد الرئم ليس بمعطال

(١) «قضايا الشعر المعاصر» نازك الملائكة ص ٢٣٠، منشورات مكتبة النهضة في بغداد سنة ١٩٦٥.

(٢) «قضايا الشعر المعاصر» نازك الملائكة ص ٢٤١، منشورات مكتبة النهضة في بغداد

وكقول قيس بن ذريح:

ألا ليت لبنى لم تكن لي خلة ... ولم تلقني لبنى ولم أدر ماهيا

ويعدد ابن رشيق الجهات التي قد يستحسن فيها التكرار، كمجيئه على سبيل التنويه بالممدوح والإشارة إليه بذكره، ويرى أن تكرير اسم الممدوح تفخيم له في القلوب والأسماع، ويستعرض الشواهد على ذلك ومنها قول الخنساء:

وإن صخراً لمولانا وسيدنا ... وإن صخراً إذا نشتو لنحّار

وإن صخراً لتأتمّ الهداة به ... كأنه علم في رأسه نار

ويذكر ابن رشيق أن التكرار قد يفيد الوعيد والتهديد في مواضع، والفجيعة وشدة القرحة في مواضع أخرى كالرثاء، ويرد في الهجاء على سبيل الشهرة وشدة التوضيع بالمهجو، أو على سبيل الازدراء والتهكم والتنغيص...[1]، وهكذا يعدد الشواهد على أقواله، ولكنه لايتحدث حديث الفنان المتذوق، بل حديث المعلم اللغوي.

أما ابن الأثير فقد طال بحثه عن التكرار حتى بلغ أربعين صفحة في كتابه «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» وعده النوع السابع عشر من أنواع الصناعة المعنوية، مفصلاً فيه الكلام عن تكرار اللفظ أو المعنى مستشهداً بشواهد من القرآن الكريم والشعر مبيناً فائدة التكرار في إغناء التعبير، مع هجوم على النحويين الذين يعدون بعض الحروف المكررة في القرآن الكريم حروفاً زائدة، مع أن في تكريرها فائدة لاتنكر، ولاينفي ابن الأثير أن هناك تكراراً في بعض الشعر والنثر لافائدة فيه، بل هو مفسد[2]. هذا بالإضافة إلى حديثه عن نوعي التكرار اللذين عدهما علماء اللغة ودارسو الشعر

---

(١) «العمدة» لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد - ج/ ٢/ ص٧٤/ ٧٥ ط. دار الجيل بيروت، سنة ١٩٧٢.

(٢) «المثل السائر في أدب الكاتب الشاعر» لابن الأثير بحث التكرار من ص٥ - ٤٠ تحقيق د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانه ط. مكتبة نهضة مصر بالفجاله.

القدماء، من باب البديع، وهما التوشيح ورد العجز على الصدر، اللذان يعنيان ذكر الكلمة في صدر البيت وعجزه، فإن كان موضع التكرار في القافية فهو التوشيح، وعرفوه بأن «يكون أول البيت شاهداً بقافيته» ومعناها متعلقاً به، حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها، إذا سمع أول البيت عرف آخره، وبانت له قافيته، كقول نصيب: .

وقد أيقنت أن ستبين ليلى   وتحجب عنك لو نفع اليقين»[1]

لقدتتبع النقاد القدامى هذا التكرار في الشعر، لكنهم لم يحاولوا قط تسليط الضوء على النغم الموسيقي النابع من معزوفة التكرار هذه، إلا أنهم لاحظوا أنه قد ينسجم مع المضمون فيغنيه، وقد يكون وسيلة ماهرة في التعبير عن الانفعالات والحالات النفسية، ولو قرأ هؤلاء النقاد الشعر الذي ورثوه قراءة الفنان، لاقراءة اللغوي، لوجدوا في التكرارات التي زينت الشعر القديم نفحة فنية قد لاتكون متعمدة، ولكن لما كان الكلام يصدر عن قلب صادق، كانت الألفاظ تأتي منساقة مع العواطف والانفعالات، فهل أحسوا بما يمكن أن يحرك تكرار كلمة «يوم» في معلقة امرئ القيس من مشاعر وخيالات وصور في نفس السامع أو القارئ، كانت قد مارت في نفس الشاعر ذاته ومخيلته حين قال:

ـ ففاضت دموع العين مني صبابة   على النحر حتى بل دمعي محملي
ألا رب يوم لك منهن صالح   ولاسيما يوم بدارة جلجل
ويوم عقرت للعذارى مطيتي   فيا عجباً من كورها المتحمّل
وظل العذارى يرتمين بلحمها   وشحم كهداب الدمقس المفتل
ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة   فقالت: لك الويلات إنك مرجلي

(١) «كتاب الصناعيين» لأبي هلال العسكري، تحقيق محمد علي البجاوي أبو الفضل، ص٣٨٢، ط. دار الكتب العربية سنة١٩٥٢.

فالشاعر إنسان قد عاش اللذات منوعة في أيام متفرقة ماضية، وهو إذ يقول أبياته هذه يستعرض أيامه تلك في شريط مصور كأنه مصحوب بموسيقى ترافقه فتعمق أثر الصورة، ففي تكراره لكلمة يوم في البيت الثاني نغمة حزن وشوق وبخاصة في قوله، ولاسيما يوم بدارة... حين يسبقها مد بـ«لا» و «سيما» ويلحقها مد بـ«دارة» ويتوسط أنواع المدّ هذا تنوين كأنه الأنين، ويتلوها تكرار كلمة «يوم» في البيت الثالث، ولكن التكرار هنا يحمل معه نغمة أسرع تتوالى فيها الحروف الصوتية المتحركة التي تنقلنا من النغم الحزين الهادئ إلى نغم غني بالحركة، وأما كلمة «يوم» في البيت الأخير فقد جعلها الشاعر تسكب نغماً يتسم بالقوة ويوحي بالغلبة التي أراد الشاعر أن يعبر عنها بتكرار كلمة يوم مصحوبة بتكرار آخر «الخدر خدر» وبأحرف صوتية متتالية متحركة أو ساكنة لكنه سكون قوي يختلف عن سكون الأحرف اللينة، وهكذا كان امرؤ القيس بتكراراته يكسب كلامه كل مرة نغماً جديداً، كما يفعل المغني أحياناً حين يكرر الكلمات ذاتها بأنغام مختلفة.

وحين يكرر عنترة ذكر عبلة وهو في الأسر ويقول:

فالقتل لي من بعد عبلة راحة ... والعيش بعد فراقها منكود
ياعبل قد دنت المنية فاندبي ... إن كان جفنك بالدموع يجود
ياعبل إن تبكي عليّ فقد بكى ... صرف الزمان عليّ وهو حسود
ياعبل إن سفكوا دمي ففعائلي ... في كل يوم ذكرهن جديد

فإنه يصور لنا أصوات الندب التي تطلقها الندابات مكررة اسم ذلك الذي فارق الأحبة، وعنترة هنا يندب نفسه ذاكراً محبوبته التي ستفارقه بحلول منيّته.

وقد كان لتكرار أسماء الأماكن في الشعر القديم نغم خاص، مشحون بالحنين والشوق، فحين يقول جرير:

ألا حبذا جبل الريان من جبل ... وحبذا ساكن الريان من كانا
وحبذا نفحات من يمانية ... تأتيك من قبل الريان أحيانا

إنما يجعل الحنين يتدفق من خلال الأحرف والتكرارات التي توحي ببعد المسافة التي تفصل بين الأحبة، وحركة الانفعالات الهادئة البطيئة التي يرافقها النغم الحزين تعزفه كلمة الريان مكررة بمدها المتبوع بالنون ذي الموسيقى الهادئة المحاطة بأحرف من المد تزيد النغم رقة وعذوبة.

وكم تعثر لسان مالك بن الريب في قصيدته التي رثى بها نفسه، وهو يحسّ بأصابع الموت تلتف حول عنقه بوادي الغضا، فكان اسم الوادي يزحم عليه طريقه إلى سائر الكلمات، لقد غلبت عاطفة الحنين الشاعر وغزت مخيلته، فتدفق لسانه بالشعر يتعثر بين جملة وأخرى باسم الوادي الذي يحن إليه ويشتاق وهو مريض في بلاد الغربة:

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة ... بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا
فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه ... وليت الغضا ماشى الركاب لياليا
لقد كان في أهل الغضا لو دنا الغضا ... مزار ولكن الغضا ليس دانيا

وكم يشبه هذا الموقف لمالك بن الريب موقف السياب وهو غريب على الخليج، يأكل المرض جسده، فيحن إلى وطنه العراق، ويتفجر النداء من أعماق قلبه «عراق» وينسكب هذا النداء في أذنيه منطلقاً من كل جانب، يحيط بالسياب حتى لم يعد يسمع غيره، فكان:

كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ بي «عراق»
والموج يعول بي «عراق»، «عراق» ليس سوى عراق
البحر أوسع مايكون وأنت أبعد ماتكون
والبحر دونك ياعراق
بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك ياعراق [1].

حنين وغربة يفرضان على الشاعر اسم الديار كيفما أدار اللسان في الفم، وقد ظل الحس الفني المرهف الواعي، يلعب لعبته الفنية في شعر السياب، فكل عوامل الطبيعة من حوله شاركته النداء بأصواتها التي تحمل في

(١) من قصيدة «غريب على الخليج» ـ ديوان بدر شاكر السياب ـ ط دار العودة ـ بيروت

طياتها نغمة الحزن؛ عويل الموج، صراخ الريح، حتى الأصوات المصنوعة التي سمعها في مذياع المقهى أو الأسطوانة، حملت في ثناياها نغمة النداء الحزين «ياعراق». كذلك غلبت العفوية مالك بن الريب، فأخذ لسانه يتعثر «بالغضا»، وهو يتمنى لو لم يترك هذا الوادي، فكان التكرار تعبيراً عن حالة نفسية، عن مشاعر الحنين والشوق ممزوجة بالإحساس بالضعف، تجلى بالتعثر في الكلام المتكرر، والحالات النفسية تتنوع وتتلون، وقد يدفع الخوف والرهبة أحياناً إلى التردد كذلك في الكلام والتعثر فيه، لاالشوق والحنين فقط. فنازك الملائكة في قصيدتها «قرارة الموجة» بدت ترهب الاعتراف بالحقيقة حين أخذت تكرر «أننا. . أننا. .» ريثما يقر قرارها على الاعتراف فتقول أخيراً «أننا جبناء»، هذه الطريقة من التكرار استخدمتها نازك الملائكة أكثر من مرة في إبراز ترددها بين إظهار الحقيقة وإخفائها، ففي قصيدتها «شظايا ورماد» ظلت تلوك بداية الجملة «فهي. . فهي» حتى استجمعت جرأتها أخيراً على القول: «فهي رفات».

وسدى حاولت أن تؤوب معنا، فهي. . فهي. . رفات

فنغمة التردد هنا تتجلى بالتكرار الذي كان في كثير من الأحيان وسيلة من وسائل التعبير عن الحالة النفسية، كيفما كانت هذه الحالة.

وقد تفنن بعض شعراء العصر العباسي وماتلاه باستخدام التكرار، متعمدين ذلك كما يبدو، فالمتنبي حين يمدح سيف الدولة بقوله:

ضروب وما بين الحسامين ضيق بصير ومابين الشجاعين مظلم
تباري نجومَ القذف في كل ليلة نجومٌ له منهن ورد وأدهم
يطأن من الأبطال من لاحملنه ومن قصد المرّان مالايقوم
فيهنّ مع السيدان في البر عسّل وهن مع النينان في الماء عوّم
وهن مع الغزلان في الواد كمن وهن مع العقبان في النين صوّم
إذا جلب الناس الوشيج فإنه بهن وفي لباتهن محطم (١)

يكرر الضمير «هن» مرات سبع في أبيات خمسة، ولكنه يجعل التكرار في نسق منظم إذ أتى بهذا الضمير في الشطر الثاني من البيت «تباري نجومَ

(١) ديوان المتنبي-شرح العكبري. ج ٣/ ص ٣٥٢.

القـذف. . . . » وأهمله في البيت الذي يليـه، وعـاد فأبرزه من جـديد بإلحـاح عليـه في أوائل الشطور الأربعـة المتتـاليـة ليـهـمله في الشطر الأول من البـيت التـالي لذلك ويعود إليه في الشطر الثاني منه، فـهو بهـذا التكرار يزيد من قوة الموسيـقى الخطابيـة وصخبهـا، ويصل بالصـخب إلى قـمتـه حين يزيد في تكراره، ويخفت الصوت قليلاً حين يعود ليباعد بين المكررات، هذا النوع من التكرار الخطابي عجت به قصائد شعرائنا المجددين في موضوعاتها المختلفة ومناسباتها المتنوعة وكأنهم به يعوضون الرنين القوي الناتج عن تساوي الأسطر وتوالي القافية اللذين كانا يضفيان على الشعر التقليدي نغمته الخطابية، وهم الذين تعودوا الموسيقى الخطابية وحفظوها، فأثرت عميقاً في ذوقهم الفني، فلم يتخلوا عنها، وإن رغبوا في ذلك، وصرحوا برغبتهم في كل مناسبة، فماذا يعني التكرار في أبيات الفيتوري التالية حين يقول:

ذات يوم لم يزل يثقل بالنغمة أرواح جدودي
ذات يوم لم يزل يزحم أيام وجـودي
وقفت أرضي ترنو للمقادير حزينـه
وقفت كامرأة تنسج أكفـان السكينـه
وقفـت مطرقـة الـرأس مهينـه
ورأت في نظرة واحدة. . أو نظرتـين
نظـرة خائنـة صفـراء ذات أجنحـه
سفناً تزحم أعمـاق البحـار النازحـه
سفنـاً تغـدو وأخـرى رائحـه
سفـناً مكتظـة بالأسلحـه
وبـأبنـاء بـلادي
وبخيرات بـلادي
وبتاريـخ بـلادي (١)

(١) الآثار الكامله لمحمد الفيتوري من قصيدة «حدث في أرضي» ط. دار العودة ـ بيروت ـ ص ١٠٨/ ١٠٩.

لا أراه يعني إلا النغمة الخطابية التي ترن في الكثير من قصائد شعرائنا المجددين الذين قالوا جميعاً إن عصر الخطابة قد ولى، والحشو في الكلام من أجل هذه الموسيقى الخطابية لم تعد له أية ضرورة، بل واضطر الشاعر المجدد أحياناً أن يكرر، لا لشيء إلا للحفاظ على نغمة القافية كما كان يفعل الشاعر القديم، فحين يكرر البياتي كلمة «أبوابي» في قصيدته «المحرقة» ماذا يبغي من ذلك، إذ يقول:

ودفنت في أعماق ذاكرتي
فأسي وزوبعتي
وقبور أحبابي
وفتحت أبوابي
للنور والظلمات، أبوابي
والتافهون وراء حائطنا
يرنون للموتى بإعجاب.

ألا يبغي الحفاظ على القافية التي تمنح هذا الشعر نغمتها؟ وقد يضطر أحياناً إلى التكرار الذي لايعني إلا موالاة التواتر الموسيقي والحفاظ على رنته ولو أدى ذلك إلى الحشو فهو حين يكرر «بلا ربيع» في قوله:

وأنا وأنت وهؤلاء
كالعنزة الجرباء أفردها القطيع
بلا ربيع
بلا ربيع أو بيوت

بل يخيل إلي أن مثل هذه التكرارات شبيهة بتلك التي سموها يوماً برد العجز على الصدر أو بالترشيح، الذي قد يسوق الشاعر أحياناً إلى الحشو كما في قول جرير:

متى كان الخيام بذي طلوح ... سُقيت الغيث أيتها الخيام
مقام الحي مرّ له ثمان ... إلى عشرين قد بلي المقام
أتنسى إذ تودّعنا سليمى ... بفرع بشامة سقي البشام

إلا أن التوشيح كان في شعر له صدر وعجز، وهو في الشعر الجديد في شعر يخلو من ذلك. وأما تكرار اللازمة الذي شاع في الموشحات، فقد استغله المجددون أحياناً في قصائدهم حتى في تلك التي لم ينظموها لتغنى، لقد أفاد الشعراء قبل من اللازمة في إعادة النغم الموسيقي ذاته بين مقطع وآخر، واستغلها المجددون في مجالات شتى، فالبياتي حين كرر «ياملاكي الصغير هل عرفت الألم؟» جعلنا نتخيل الأسير في واقعه كسيراً بعد عنفوان، كاد يفقد الأمل، ولكن صورة ابنه الصغير «الملاك» لاتفارقه، فهو البراءة، وكل ماحوله تزوير وظلم وكذب وتزييف، وهكذا تنوس مخيلة الشاعر بين ضدين، صدق وكذب، براءة، وزيف.

ملاك صغير لم يعرف من الحياة إلا حلوها، يقتلعه الظالمون من حضن أبيه ليرموا بالأب في ثنايا البعد والسأم، ورماد المصير والثلوج، وليربوا الملاك البريء على الإحساس بالألم:

ياملاكي الصغير   هل عرفت الألم
والبكاء المرير   والهوى والندم
والطريق الأخير   وخبيث السأم
ياملاكي الصغير   هل عرفت الألم
عشبة في الهجير   لعنتها الدِّيَم
باللظى تستجير   والسراب الأصم
في انتظار المصير   أطرقت ثم لم . . .
الضمير الضمير   - يالكذب الرمم -
                    زيفته القيم
لن تعود النسور   فاهزئي يارمم
بالتراب الحقير   عند موتى الذمم
                    بطل أو صنم
ياملاكي الصغير   هل عرفت الألم

بعد كد المسير كم تراءت حمم
لعيون الأسير في صحاري العدم
وخطايا غدير ورؤىً لم تنم
وجناح كسير وبقايا تغم
ليس بعد الظلم
غير واد وعير وغبار القدم
ورماد المصير وفراغ ودم
وثلوج القمم
ياملاكي الصغير هل عرفت الألم[1]

وقد جعل السياب اللازمة «مطر . . مطر . . مطر» أنشودة يكررها بين مقطع وآخر من قصيدته «أنشودة المطر»، إلا أن هذه اللازمة كان لها دورها الذي لاغنى عنه، الدور الذي يتبدل بتبدل المشهد، فهي تارة أنشودة داعبت الطبيعة:

ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر
مطر . . مطر . . مطر . .

وتارة أغنية حزينة، ينثرها الصياد البائس الذي يجمع الشباك:

«ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر
مطر . . مطر . .
أتعلمين أيَّ حزن يبعث المطر؟»

لازمة موحية بالنشوة التي تمنحها الطبيعة مرة، وبالحزن الهادئ أخرى، وبالألم الصاخب ثالثة، وبالتناقض رابعة، إذ يهطل المطر وتنشر الغلال،

---

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي - ص٢٠٤ / ٢٠٥ - ط دار العودة بيروت سنة ١٩٧٢

وتشبع الغربان والجراد، ولكن العراق يظل جائعاً والشعب ـ بالرغم من المطر ـ ينهكه السغب والدوران كالبغال التي تدور في الطاحون:

وتطحن الشــوان والحجـــــر
رحى تدور في الحقول. . . حولها بشـــر
مطـر. . مطـر. . مطـر. .
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيـق
مـن زهـرة يربّهـا الفـرات بالنـــدى
وأسمع الصـــدى
يرنّ في الخليـــج
مطـر. . مطـر. . مطـر. .

وتكرار اللازمة هنا كمعاودة الصدى للصوت ولكنه صدى يحيي الأمل، فنقرات حبات المطر المتوالية بنغمها المتواتر، توحي بالفرح والبهجة، كما توحي بالحزن:

فـ «في كل قطرة من المطـر
حمراء أو صفراءمن أجنّـة الزهـر
وكل دمعـة من الجياع والعــــراة
وكل قطرة تـراق مـن دم العبيـــد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فـم الوليـد
في عالـم الغد الفتيّ واهب الحيـاة
ويهطـل المطـــر».

وهكذا كانت اللازمة واحدة في قصيدة السياب، ولكنها حملت في طياتها أنغاماً متباينة، رقيقة ضاحكة، وحزينة هادئة، وأليمة ضاجة، وبهيجة يملأها الأمل، فهي لازمة كتلك القديمة، ولكنها اختلفت عنها إذ ضربت على أوتار اختلفت بين مقطع وآخر، فأدت نغمات منوعة وصلت إلى درجة التضاد أحياناً، وقد أتقن السياب استغلال اللازمة في شعره، فجعلها دوماً تؤدي صوتاً يتفق مع الصورة، فهي صوت وصورة بآن، فحين نسمع اللازمة

«حـديد عـتـيـ. . . ق، رصا . . . ص، حـديـ. ̈ د» في قـصـيـدته « الأسلحـة والأطفـال، لابد أن نتـخـيل تاجـراً للأسلحـة يبـيع الحـديد والرصـاص (الأسلحة) وينادي كما جرت العادة في الكثير من بلداننا العربية، إذ يحمّل البائع حماره البضاعة، ويسير في الطرقات معلناً عنها، منادياً بها ولكنه هنا في القصيدة:

نداء تنشّقت فيه الدماء

«حديد عتيق . . . حديد عتيق، رصا . . . ص

ويتكرّر النداء في نهاية الكثير من مقاطع القصيدة لاكلها:

وينقضّ كالمعول الحافر

صدى راعب من خطى التاجر

له الويل ماذا يريد

«حديد عتيق، رصا . . . ص، حديد!

وافتنّ بعض الشعراء في استغلال التكرار معبّرين به عن رجع الصدى، فالعبيد الذين يهبون بعد سبات طويل - في قصيدة طريق الحرية للبياتي - يصيحون عبر الصحاري الموحشات، فيرتد صدى أصواتهم يخفق في السكون والوحشة، منددا بما كان، مؤملاً بما سيكون، وصوت الصدى في هذه المسافات الشاسعة الموحشة، يوحي بالبعد الزمني في القدم الذي يكاد الصوت فيه يغيب، فيرجعه الصدى من جديد، وترتد له الحياة:

عبر الصحاري الموحشات ترن أجراس الحياة

في الليل معلنة: بأن عدوها الممقوت مات

وإلى المدائن والقرى المتناثرات

عبر الصحاري الموحشات

ينسل ضوء الفجر أقوى من ينابيع الحياة

وتهب أطياف العبيد من السبات:

«نحن العراة

بالأمس سخرنا الطغاة

لبناء هذي السخريات»

ومن القبور الصامتات

للمنقذ المجهول ترتفع الصلاة

وعلى المعابر في الجليد

تنساب أطياف العبيد

وصدى الرنين، من البيوت، ومن بعيد

ينهال مفترساً بقايا الخوف والعجز المبيد

«نحن العراة

بالأمس سخرنا الطغاة

لبناء هذي السخريات». . . .

وقد أدرك الشعراء القيمة الموسيقية للتكرار الذي يرجعه الصدى، فاستغلوه كثيراً في شعرهم، وبخاصة منهم السياب حين يقف في الخليج :

أصيح في الخليج : «ياخليج

ياواهب اللؤلؤ والمحار والردى!»

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

«ياخليج ياواهب المحار والردى!»

ويتفنن هنا الشاعر في ترجيع الصدى إذ تغيب في خلال المدى كلمة اللؤلؤ، فلا يتبقى له من الهبة إلا المحار والردى، فيتلاءم المعنى مع نغم

الصـدى الحزين، نغم النشيج. وكـانت أذن السـياب حـساسـة للصـدى كلمـا وقف في الخليج الذي كان يردد حتى صدى قطزات المطر:

وأسمع الصـدى

يـرن فـي الخليـج

مطـر... مطـر... مطـر...

وقد أشارت نازك الملائكة في مقالتها عن التكرار التي نشرتها فيما بعد في كتابها: «قضايا الشعر المعاصر» إلى نوع من التكرار البيـاني؛ ذلك الذي يمثل الحركة المتتالية، فكأنه شريط، تتلاحق أجزاؤه بطيئة أو سريعة، وكان مثالها على ذلك قول السياب:

وكان عـام بعد عـام

يمضي ووجه بعد وجه مثلما غاب الشراع

بعـد الشـراع

ولنازك من هذا التكرار شيء كثير أتت به مدروساً منظماً متعمداً، فهي حين أرادت تصوير التواتر البطيء في السير إلى القمة الشاهقة، قالت:

وسار وئيداً... وئيداً إلى قمة شـاهقة

وخبأ هيكلـه في حمى دوحـة باسقـة

وربما كان لتكرار واو العطف في قصيدة «سوق القرية» للبياتي، دوره الكبير في تصوير الحركة والضجيج والازدحام بما احتواه السوق ومن احتواه مما يأخذ ببصر الفقير الذي يجمع النقود للعيد ويذهب بها إلى السـوق، فيـذهله مـايراه هناك، ويزيغ منه النظر بين هذا وذاك وثالث ورابع من متناقضات ومتشابهات:

الشمــس والحمـر الهزيلـة والذبــاب

وحـذاء جنـديّ قـــديم

يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفـرّاغ

وخوار أبقـار وبائعـة الأسـاور والعطـــور

وبنـادق سـود ومحـراث ونـــار

تخبو، وحداد يراود جفنه الدامي النعاس

ومـا كـان أنجح تكـرار كلمة «المدينة» مرتين فقط في قـول محمود درويش:

وداعــاً للـذي سنـراه

للفجر الذي سيشقنـا عمـا قليـل

لمدينـة ستعيـدنـا لمديـنــة

لتطـول رحلتنـا وحكمتنــا

ففيها صورة القوم الذين لايستقر بهم مكان، لايكادون يدخلون المدينة حتى يصدمهم فيها الكثير مما يمنع الإقامة عنهم، فيرتدون عنها ارتداد الكرة تصطدم بالجدار لتعود عنه إلى اليد التي تقذفها مرة أخرى نحو الجدار لترتطم به وترتد راجعة، وتتوالى الكرة مرة بعد أخرى.

وحين أعاد محمود درويش كلمة سيولدون ويولدون في قصيدته «بيروت» لم يكن بذلك يبغي نغمة خطابية، بل ابتغى تصوير التوالد المتلاحق الذي سيزعج العدو، إذ مهما قتل منهم سيجد أجيالاً تتلاحق لتقف في وجهه من جديد:

هل تعرف القتلى جميعاً، والذين سيولدون؟
وسيولدون، تحت الشجر،
وسيولدون، تحت المطر
وسيولدون من الحجر
وسيولدون من الشظايا
وسيولدون ويكبرون ويقتلون
ويولدون ويولدون ويولدون

فالتكرار هنا يخيل لنا الحركة الدائبة التي لن يوقفها القتل ولا التدمير، وستظل الحياة تنبعث فيها يوماً بعد يوم وسيولد المقاتلون على الدوام، وهو بهذا التكرار كأنما يسمعنا صوت الحياة التي تتدفق على الدوام ولا تنقطع.

وهكذا وجد الشعراء الجدد في التكرار نغمات لاتحصى، منها الرقيقة العذبة، ومنها الصاخبة العنيفة، ومنها ذات الصدى أو المخنوقة التي لاتكاد تسمع . . . وأبدع بعض الشعراء في هذه النغمات يزيدون في أوتارها مايشعرون أنه يعينهم على التعبير عن انفعالاتهم ومكنونات نفوسهم وقلوبهم. وإن كان السلف من الشعراء قد عرفوا ما في التكرار من موسيقى قد ترافق الصورة والمعنى فتغنيهما، فإن النقاد حاولوا أن يقننوا من استخدامه، وحصروه في حدود يستحسنون عدم تجاوزها فأساؤوا من حيث لايعلمون، وجاز المجددون الحدود فتعثر بعضهم وانطلق آخرون، يجمعون هذه الظاهرة الموسيقية إلى ظواهر أخرى في اللغة تكسبها أنغاماً تضاف إلى إيقاع الوزن والقافية، فلا يكون الشعر كلاماً موزوناً مقفى، حتى بالغ بعضهم فجعل الموسيقى كل الغاية في شعره أحياناً، كما رأينا نزار قباني يفعل أحياناً.

الباب الثالث

اللغة

١ - تطور اللغة بتطور البيئة وطريقة الحياة والتفكير

٢ - لغة غنية بالوعي التاريخي والجماعي للشعب

٣ - لغة الرغيف والصحيفة اليومية

٤ - لغة الغرابة الظاهرة والإدهاش

«إن الشعراء لا اللغويين ولا معلمي
الإنشاء هم الذين يحركون اللغة
ويطورونها ويعطونها هوية العصر»

نزار قباني

تطور اللغة بتطور البيئة وطريقة الحياة والتفكير

«إن مهمة تطوير اللغة تتطلب شجاعة خارقة في التعامل مع الموروث اللغوي، وجرأة نادرة في كسر جدار الخوف القائم بين المفردات الشرعية واللاشرعية، وتحويل كل شيء - بما في ذلك تراب الأرض - الى شعر»[1].

فهل تمتع شعراء العرب القدامى بمثل هذه الجرأة؟ أم بقيت لغتهم جامدة لاتتطور؟

امرؤ القيس وعمر بن ابي ربيعة، شاعران عُرفا في تاريخ أدبنا العربي بشعرهما الغزلي، وتميز غزلهما بتحرره من كثير من القيود الخلقية التي كانت ترفع الحواجز أمام التعبير الصادق والصريح عن الانفعالات العاطفية بشتى أشكالها وتنوعها، حتى إن بعض دارسي الأدب رأوا في نسيب امرىء القيس، ماينبىء بالشعر الغزلي في العصر الأموي بما فيه من محاورات ووقائع[2]. وكأنها عين واحدة تلك التي ينهل منها الشاعران حين يقفان على الأطلال، ويصدران عنا بمطالع لقصائدهم بينها قرابة واضحة، فالألفاظ تكاد تكون ذاتها، والرواسم (الكليشهات) كذلك، وإذ يصف عمر بن أبي ربيعة جمال المرأة بكشحها الهضيم، وأردافها الثقيلة، وريقتها التي لها طعم العسل.. لانكاد نميز هذا الوصف عن وصف الشعر الجاهلي للمرأة:

خودٌ مهفهفة الأعلى إذا انصرفت ... تكاد من ثقل الأرداف تنبتر
تفترّ عن ذي غروب طعمه عسل ... مفلّج النبت، رفّاف له أسر
كأن فاها إذا ماجئت طارقها ... خمر ببيسان أوماعتّقت جدر
حوراء ممكورة الساقين بهكنة ... لاعيب في خلقها، طول ولاقصر
كأنها الشمس وافت يوم أسعدها ... أو درة شُوفتٍ للبيع أو قمر

---

(١) قصتي مع الشعر - نزار قباني - منشورات نزار قباني سنة ١٩٧٣، ص ٥١

(٢) الغزل عند العرب - ج. ك قادية - ترجمة الدكتور ابراهيم كيلاني - حـ/ ١/ ص منشورات وزارة الثقافة سنة ١٩٧٩.

ولو لا ذكره الصلاة بعد العصر في أبياته التالية، لما تمكنا من التفريق بينها وبين الشعر الجاهلي:

إن الخليط الذي نهوى قد ائتمروا بالبين ثم أجدوا البين فابتكروا
بانت بها غربة عن دارنا قذف فيها مزار لمحزون بهم عسر
وكنت أكميت خوفا من فراقهم فأصبحوا بالذي أكميت قد جهروا
بانوا بهركولة فعم مؤزَّرها كأنها تحت سجف القبة القمر
هيفاء قبّاء مصقول عوارضها عسراء عند التأبي حين تجتمر
تكاد من ثقل الأرداف إن نهضت إلى الصلاة بعيد العصر تنبتر
تجلو بمسواكها غراً مفلجة كأنها أقحوان شافه مطر

فبالرغم من أن عمر قد عُدّ رأس مدرسة غزلية في العصر الأموي، فان لغته ظلت هي اللغة الجاهلية في التعبير عن بعض المواقف، في الرحيل والفراق، في الوقوف على الطلل، أو في الإعجاب بمحاسن المرأة، إذ لم تختلف مقاييس الجمال في عصره عن العصر الجاهلي كثيراً، أما حين يروي عمر مغامراته مع النساء فتجد لغته كل الجدّة، فظرف المغامرة قد اختلف عن ذلك السابق، وطبيعة المجتمع الذي تتم فيه المغامرة قد غايرت تلك التي تمت فيها في الجاهلية، عاش عمر في مجتمع أنيق وكانت لقاءاته مع سيدات رقيقات معروفات، إن رام زيارة محبوبته، بعث إليها برسول يسبقه، ينبئها بزيارته ليلاً، ولاقاها في الموعد المحدد، مقدّماً لها أعذاره لتأخره عن وصلها، وكان اللقاء، وكانت لعمر لغة في وصفه تذوب لطفاً ورقة وعذوبة وأناقة، لا تستغرب من شاعر عاش حينذاك في وسط المجتمع الحجازي الذي أغرم بالغناء والطرب، وعرف الترف والأناقة وتفنن بها، فمحبوبته تمنعت أولاً:

ثم قالت، سامحت بعد منع وأرتني كفا تزين السوارا
فناولتها فمالت كغصن حركته ريح عليه فخارا
وأذاقت بعد العلاج لذيذاً كجنى النحل شاب صرفا عقارا
ثم كانت دون اللحاف لمشغو فٍ معنّى بها صبوب شعارا

واشتكت شدة الإزار من البهـ ... ر وألقت عنها لديّ الخمارا
حبذا رجعها إليها يديها ... في يدي درعها تحلّ الإزارا

ومحبوبة امرىء القيس، فاجأها الشاعر، فتذمرت وأمرته بالابتعاد، وهي في قرارة نفسها تتمنى قربه:

تقول وقد مال الغبيط بنا ... عقرت بعيري يامرأ القيس فانزل

فيجيبها الشاعر من غير أن يفكر بالتأنق في التعبير أو التلطف، بل تسبقه عفويته ليصف اللحظات العاطفية والحسية والتجربة التي مر بها مع غيرها، ويأمرها بالاستسلام:

فقلت لها: سيري وأرخي زمامه ... ولاتبعديني من جناك المعلل
فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع ... فألهيتها عن ذي تمائم محول
إذا مابكى من خلفها انصرفت له ... بشق وتحتي شقها لم يحوّل

وكلا الشاعرين يمر بتجربة الخوف من الافتضاح وهو عند المحبوبة، وكلاهما يقرر أن يواجه الموقف بسيفه إذا اقتضى الأمر ذلك، وتتحول لغة الحب عند امريء القيس في هذه الحال إلى لغة القتال العنيفة، إلى المسنونة الزرق كأنياب الأغوال، وتقطيع الرؤوس والأوصال:

فقالت: سباك الله إنك فاضحي ... ألست ترى السمار والناس أحوالي
فقلت: يمين الله أبرح قاعدا ... ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي
فأصبحت معشوقاً وأصبح زوجها ... عليه القتام سيء الظن والبال
يغط غطيط البكر شد خناقه ... ليقتلني والمرء ليس بقتال
ايقتلني والمشرفي مضاجعي ... ومسنونة زرق كأنياب أغوال

ويمضي عمر ليلة حب مع محبوبته، ويتفتق الصبح عن خيوطه الأولى، فتتنبه المحبوبة، وتخشى أن يهب القوم وينكشف الأمر، فتصرفه برقة ولاتنسى أن تعده بالتلاقي ثانية، ويحدث ماخافته، ويصحو القوم ويتنادون للرحيل، ويقرر عمر أن يعالج الأمر بالسيف إذا كشفه القوم واقتضى الأمر ذلك، كما قرر امرؤ القيس من قبل، لكنه يعبر عن ذلك بكلام

أنيق وحوار رقيق، ولجوء إلى «لعل وعسى» بدلاً من المشرفي والمسنونة الزرق وأنياب الأغوال، ويصف الموقف بلغته اللينة قائلاً :

فما راعني إلا مناد برحلة ... وقد لاح مفتوق من الصبح أشقر
فلما رأت من قد تنبه منهم ... وأيقاظهم قالت : أشر كيف تأمر
فقلت أباديهم فإما أفوتهم ... وإما ينال السيف ثأراً فيثأر
فقالت : أتحقيقاً لما قال كاشح ... علينا، وتصديقاً لما كان يؤثر
فإن كان مالابد منه فغيره ... من الأمر أدنى للخفاء وأستر
أقص على أختي بدء حديثنا ... ومالي من أن تعلما متأخر
لعلهما أن تبغيا لك مخرجاً ... وأن ترحبا سرباً بما كنت أحصر
فقامت كئيباً ليس في وجهها دم ... من الحزن تذري عبرة تتحدّر

وهكذا فرض المجتمع وطبيعته، والبيئة واختلافها تطوراً في اللغة لابد منه، فاللغة تتحرك حركتها الدائبة، تحتفظ بقديم، وتبدع جديداً، تعيد الحياة أحياناً إلى قديم كاد يموت، فتنضح فيه روحاً حديثة، وتزرقه نفساً جديداً، وتخرجه إخراجاً غنياً بقلبه وقالبه، وقد يتم ذلك كله عفوا، كما قد يكون متعمداً.

أيحق لنا القول إن لغة الشعر في العصر العباسي هي لغته في الجاهلية، لماذا إذن كان بعض الناس والنقاد يلومون أبا العتاهية إذ لانت لغته، وتعمد البساطة في التعبير، وانتقى ألفاظه مما لايخفى على جمهور الناس؟ ولماذا اتهم بعضهم أبا تمام بالغموض؟ أكان حقاً غامضاً، أم أنه لجأ إلى أسلوب قد يختلف عن ذلك الذي عرفه القدماء؟ وصور مبتدعة طريفة لم يعرفوها من قبل؟ .

ولقد أدرك النقاد القدماء أن اللغة لايمكن أن تكون واحدة بين جميع الشعراء، وفي كل زمان ومكان، وأن الاختلاف بين شاعر وآخر في اللغة، يتضح حين تختلف بيئة أحدهما التي ينمو فيها ويترعرع، عن بيئة الآخر، فحين تحدث ابن سلام الجمحي عن عدي بن زيد، الذي سكن مراكز الريف، وعاش في الحيرة في حيز النعمان بن المنذر، وصفه بلين اللسان، وسهولة المنطق، والبعد عن ثقل عبارات نجد، لبعد سكناه عن المناطق الخشنة القاسية(١). وقد أشار القاضي الجرجاني في «الوساطة بين المتنبي وخصومه»

(١) طبقات فحول الشعراء، لابن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، ص ١١٧ ط دار المعارف للطباعة والنشر، سلسلة ذخائر العرب.

إلى أثر البداوة والحضارة في اللغة، مستشهداً بقول الرسول (ص) «من بدا جفا» قائلاً: «ولذلك تجد شعر عدي بن زيد ـ وهو جاهلي ـ أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما آهلان، لملازمة عدي إلى الحاضرة، وإيطانه الريف، وبعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب» وتحدث كذلك عن بعد المسافة الزمنية بين قوم وقوم في اللغة، وبخاصة بعد اتساع الممالك، وتطور الحياة لدى العرب من خشونة إلى لين، قائلاً إن الناس مالوا إلى اختيار ألين الكلام وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة، فاختاروا أحسنها سمعاً، وألطفها من القلب موقعاً، وإلى ما للعربي فيه لغات، فاقتصروا على أسلسها وأشرفها، ؛ كما رأيتهم يختصرون ألفاظ «الطويل» فإنهم وجدوا للعرب فيه نحواً من ستين لفظة، أكثرها بشع شنع، كالقشنط والغنطنط والعشنق، والجسري والشوقب والسلهبي، والشوذب والطاط والطوط والقاق والقوق، فنبذوا جميع ذلك وتركوه، واكتفوا «بالطويل» لخفته على اللسان، وقلة نبو السمع عنه. . . وصار الكلام إذا قيس بذلك الكلام الأول، يتبين فيه اللين، فيظن ضعفا، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا، وصار ماتخيلته ضعفاً رشاقة ولطفا، فإن رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء، لم يتمكن من بعض مايرومه إلا بأشد تكلف، وأتم تصنع، ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفره، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة»(١).

فالناقد الأديب الجرجاني، رأى أن من يحاول الاقتداء بمن مضى من القدماء، فهو متكلف لامحالة، لأن اللغة تطورت بتطور الزمن والبيئة وطريقة الحياة والتفكير. فمن من الشعراء في القرن الرابع الهجري (عصر الجرجاني) يمكن أن يستعمل كلمة «مستشزرات» حين يصف شعر الفتاة المرفوع إلى الأعلى؛ هذه الكلمة التي لم ينفر امرؤ القيس من وقعها على الأذن حين قال:

غدائرها مستشزرات إلى العلا ... تضل العقاص في مثنى ومرسل

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ـ القاضي الجرجاني ص١٨/ ١٩ ـ ط. دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة.

وهل يمكن للشاعر المعاصر ان يتسيغ كلمة النؤور في وصفه زينة المرأة كما استساغها لبيد حين قال في معلقته:

أو رجع أوشمة أسف نؤورها　　　كنفاً تعرض فوقهن وشامها

فاللغة متطورة لامحالة مع امتداد العصور وتوالي الزمن وتغير البيئات، لكن هذا التطور لايعني غسلها تماماً من لغة القدماء وإخراجها بيضاء لا أثر لأي لون قديم فيها، فقد يصير هذا اللون القديم باهتاً لايكاد يرى أحياناً، ويبرز قوياً واضحاً أحياناً أخرى.

الشعراءالذين تعمدوا التجديد في تاريخ أدبنا كثر، أبو نواس، وبشار، وأبو تمام وو... ويلغ الأمر بأبي تمام أن اتهمه بعضهم بالغموض، لماذا؟ لأنه كان مجدداً في بعض من صوره، مبدعاً في أخيلته، يحمل بعض الألفاظ أكثر مما احتملت من قبل، معنياً بالوقع الموسيقي للغته الشعرية عناية فيها جهد ظاهر أحياناً، ولكن هذا كله لم يلغ من لغته كل أثر قديم، بل كان القديم يطغى أحياناً وبخاصة في مطالع بعض قصائده إذ يصف الارتحال والتنقل في البادية أو حركة الراحلة، فلا نكاد نميزها عن الشعر الجاهلي. والمتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، أكان يثير مثل هذه الضجة لو لم يكن مجدداً في أسلوبه؟ ومع ذلك حين هاجمه خصومه، بحثوا عن مواطن التغيير في لغته، كما بحثوا عن سرقات من شعر من سبقه، وهل تعني السرقة غير التأثر بمن سبق مع سكب القديم في قالب جديد أو تطويره؟

حتى أبو العلاء المعري الذي كان يأتيه طلاب علم اللغة من أطراف مختلفة، يأخذون عنه فصيح اللغة وقديمها وغريبها، حين نظم شعره، لم ينظمه بلغة الجاهليين، كما لم يطرح القديم تماماً، فكان مزجاً بين قديم وجديد.

ومع الزمن اكتسبت اللغة الشعرية ألواناً جديدة تنسجم مع البيئة والعصر، فالموشحات في الأندلس كانت لها جدتها، وشعر العصر الذي دعي

بعصر الانحطاط أو عصر الدول المتتابعة، له لغته التي ازدحمت بالزخرف والزينة حتى صارت غاية في ذاتها، والزخرف في اللغة الشعرية ليس ابتكاراً لذلك العصر، فله أصوله القديمة التي استغلت في تنويع الوقع الموسيقي للشعر وإغنائه مع ارتباطه بالمعنى، وجعله أعمق تأثيراً وأبعد قدرة على الإيحاء.

وبالرغم من ارتباط الزخرف بأصوله القديمة فقد اتخذ حينذاك شكلاً جديداً؛ مذهباً لغوياً شعرياً، يتلاءم مع الزمن الذي نما فيه، وترعرع، مذهب الزينة والبهرجة والوقع الموسيقي، الأمور التي صرفت الشاعر عن العناية بالمضمون، وكانت له هدفاً في شعره يسعى لإتقانه.

ولما كان القرن العشرون، وكانت النهضة التي أخذت تتسم بالطابع العربي، ولم يعد هذا الشعر يرضي الأذواق ولا يعبر عن المشاعر والانفعالات والفكر، عاد الشعراء إلى الشعر العربي القديم، ففيه الأصالة، وفيه المتانة، وحفظوه وقلدوه، وبلغ ببعضهم الأمر أن وصف البادية كما وصفها القدماء من ألف عام وثلاثمائة، ووقف على الأطلال كما وقف البدوي المتنقل في الصحراء حينذاك، وإن لم يفعل الشعراء كلهم ذلك، فإن جميعهم عادوا إلى الشعر القديم يحفظونه، ويقتبسون منه ويترسمون خطاه في اللغة والتراكيب وطريقة التعبير، وفي الصور والأخيلة، حتى إذا مجنوا قلدوا أبا نواس، وإذا تغزلوا قلدوا عمر، وإذا قالوا الحكمة قلدوا المتنبي، أو أبا العلاء، وإذا وقفوا أمام آثار العرب التي تركوها لغيرهم قلدوا البحتري واقفاً في إيوان كسرى.. وكثر شعر المناسبات كما كثر يوماً في العصر العباسي... ولكن مع تقدم القرن العشرين عاصر الشعراء قفزات من التطور سريعة، مخترعات وإبداعات، ومواصلات عالمية، وأيديولوجيات، وحروباً وثورات ومحاولات في التحرر، وثقافات عالمية انفتحت أبوابنا لها بمصاريعها.

كل ذلك مع إرث عظيم تركه لنا الأجداد، أخذنا ننبشه، ونستعيده بوعي، باحثين فيه عن مقومات الشخصية العربية . إرث عظيم . معرفته ودراسته هامة، ولكن تقليده لا يمكن اليوم أن يشفي النفوس التي تغلي وتمور بكل جديد في الحياة، وفي التقليد تكلف غير مجد، وإن كان الشعر تعبيراً عن مشاعر وأحاسيس وانفعالات وأفكار، وكان فناً وذوقاً، فكل ذلك اليوم متأثر بالحياة الجديدة التي تختلف عما كانت عليه من ألف عام ويزيد، وحاول الشعراء كسر القيود الشعرية القديمة والانطلاق، فطوروا في الأوزان والقوافي والنغم الموسيقي، ولكنهم لم يجدوا في ذلك مايشفي الغليل، فتوجهوا إلى اللغة، وقد سبقهم في هذا التوجه جماعة الديوان [1] وشعراء المهجر الذين دعوا إلى لغة مأنوسة قريبة من حياة الناس، غنية بالشحنات العاطفية المعبرة عن أعماق النفس الإنسانية، وقد عبر جبران خليل جبران عن رغبة الكثيرين من شعراء عصره في تطوير اللغة الشعرية حين قال في مقالته: «لكم لغتكم ولي لغتي»: «لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات، ولي منها ماغربلته الأذن، وحفظته الذاكرة، لكم من لغتكم البديع والمنطق، ولي من لغتي نظرة في عين المغلوب، ودمعة في جفن المشتاق، وابتسامة على ثغر المؤمن، وإشارة في يد السمح الحكيم. . . لكم منها القلائد الفضية، ولي منها قطر الندى، ورجع الصدى، وتلاعب النسيم بأوراق الحور والصفصاف». وكذلك اتسمت لغة الشعراء الرومنطيكيين في هذه المرحلة بالرقة والطاقة الإيجابية مع حفاظ على المتانة والقوة والتجويد في اختيار الألفاظ المتناغمة والتراكيب ذات الصياغة الموسيقية، ولكن الجميع كانوا قانعين بضرورة متانة اللغة مع اتساع الأداة التعبيرية لدى الشاعر، وهذا لا يتأتى إلا بعد معرفة متقنة للغة القدماء، للانطلاق منها إلى التجديد، كما

---

(١) العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري.

يقول جبران «فله من لغة القدماء ماغربلته الأذن وماحفظته الذاكرة» . وفي اللغة حضارة وثقافة وتاريخ يستحيل طرحه، وهذا ماأدركه الشعراء المجددون، وعرفوا أن البدء من جديد بما لايمت إلى الماضي بصلة أمر يتعذر تحقيقه، ولكنهم في الوقت ذاته، أحسوا أن في لغة الماضي قيداً لهم يكبلهم، لقد اطلعوا على أدبنا القديم كما رأينا، وحفظوا من التراث الشعري الكثير، وأحبوه وتمثلوا به، وأعجبوا بمواقف التمرد التي وقفها طرفة وأبو نواس وغيرهما، ويذكر البياتي أنه وجد لدى هذين الشاعرين، ولدى المعري والمتنبي والشريف الرضي، نوعا من التمرد على القيم السائدة، والبحث عن أشياء، لايوفرها واقعهم أو مجتمعهم أو ثقافتهم، ولكنه في الوقت الذي فتن فيه بقدرتهم على تخطي واقعهم الاجتماعي، والتعبير عن الشحنات الوجدانية المتوقدة فيهم، شعر بأن لغتهم لم تكن إلا لغة مصنوعة من قبل، وأن كلماتهم تفقد حضورها في نفسه، وتتحول إلى دلالات فقدت عند هؤلاء الشعراء أنفسهم الكثير من أصالتها، فقد انكفؤوا يوماً على أسرار عصرهم، عاجزين عن تخطي رؤياه وإمكاناته[1] .

فاللغة في رأي البياتي، كانت منذ ذلك التاريخ قيداً للشعراء بقوالبها المصبوبة، فكيف لاتكون له اليوم قيداً، وأما الشاعر نزار قباني فيقول إن اللغة قد تجمدت فعلاً، ولكن متى؟ في القرون الخمسة الأخيرة التي سموها بعصر الانحدار، إذ تفرغت اللغة من نسغها، ودخل الشعر في العمومية المطلقة، وبموت العصر العباسي، صارت القصائد موتاً مكتوباً وظلت القصيدة الموت متمددة على حياتنا خمسة قرون، لايجرؤ أحد على دفنها، وكانت القصائد حينذاك كأضرحة الأولياء، لايسمح لأحد بتدنيس حرماتها، والاعتداء على

---

(١) «تجربتي الشعرية» من الآثار الكاملة لعبد الوهاب البياتي - جـ/ ٢/ ص ٣٨٦ ط دار العودة - بيروت.

مقدساتها، ويوم خرج الإنسان العربي في مطلع العشرينات من غرفة التخدير، وبدأ يستعيد وعيه الوجودي والسياسي، ويسترد تفكيره المحجوز عليه، أدرك أن وضعه الجديد يحتاج إلى كلام جديد، وأن الخروج من عصر الانحطاط وعقليته، لايكون إلا بالخروج من ثياب هذا العصر وعقليته، وقبل كل شيء من لغته ومفرداته[1].

واتفقت نازك الملائكة مع نزار قباني في أن اللغة العربية كانت يوماً لغة حية، دائمة الحركة والتطور، لغة تضحك وتبكي وتعصف، « ثم ابتليت بأجيال من الذين يجيدون التحنيط وصنع التماثيل، فصنعوا من ألفاظها نسخاً جاهزة، ووزعوها على كتابهم وشعرائهم، دون أن يدركوا أن شاعراً واحداً قد يصنع للغة مالا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين» وتعيد نازك الملائكة تساؤل هؤلاء الذين يقفون في وجه تجديد اللغة قائلين: « ماللغة التي استعملها آباؤنا منذ عشرات القرون؟ وأية ضرورة إلى منحها آفاقاً جديدة؟» وتجيب بأن طارحي هذا السؤال« ينسون أن اللغة إن لم تركض مع الحياة ماتت، وأن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء التي تستطيع بها مواجهة أعاصير القلق والتمرد التي تملأ أنفسنا اليوم» [2]. فنازك تتحرق لتصل إلى اللغة التي تصب فيها تمردها بكل شدته وعنفه وتعبر بها عن اضطرابها وقلقها، وحين تجد أن مشاعرها لايمكن أن تحشر في قالب تقول إن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء، ومن يكسبها غير ذلك الشاعر المرهف الإحساس، ذي الذوق الفني الرفيع.

---

(١) « قصتي مع الشعر » نزار قباني - منشورات نزار قباني، ص ١٧٦.

(٢) من مقدمة ديوان شظايا ورماد- الآثار الكاملة لنازك الملائكة - المجلد الثاني - ص ٦/ ٧ ط. دار العودة - بيروت.

ثار إذن رواد التجديد في الشعر على اللغة المصبوبة في القوالب، ولكنهم أدركوا أيضاً استحالة إبداع لغة جديدة من لاشيء [1]، فهل يمكن تفريغ اللغة من آثار الذين استخدموها في الماضي؟ حتى الشاعر أدونيس الذي عدّ أكثر الشعراء رغبة في التجديد، وفهم بعضهم من حديثه عن سطحية الثقافة العربية أنه من دعاة إفراغ اللغة من آثار الماضي بالمعنى المباشر للعبارة، حين حاول توضيح رأيه في الشعر وتجديده قال: «إن اللسان لا الواقع هو المادة المباشرة في عمل الشاعر، باللسان وفيه يرى العالم وشكله، هذه الممارسة المادية للسان، تفرض عليه أن يكون عارفاً المعرفة العليا به، ومتقناً الإتقان الأكبر لتاريخية الكلام الشعري، ولكيفية الكتابة شعرياً، فإذا كان الإنسان حيواناً ناطقاً، فإن الأكثر معرفة باللسان هو الأكثر إنسانية، والحد الأدنى إذن الذي يجب أن يتوافر لمن يكتب الشعر هو أن يكون بعد هذه المعرفة متميزاً بطريقة استخدامه اللسان، أي أن يكون له كلام شعري متميز، أي أن تكون له تجربة خاصة في الكلام، وهذه التجربة تفرض بدورها على القارىء الناقد المعرفة العليا ذاتها، إن عطاء الإبداع يفترض، بل يشترط إبداعية التلقي»[2].

وفي كلام أدونيس هذا مايشبه كلام الدكتور شوقي ضيف، الذي يعدّ ممن يدعمون المدرسة الاتباعية في الشعر، إذ يعتقد أن الشاعر لايبدع إلا إذا وقف وقوفاً دقيقاً على صياغة سابقيه من الشعراء، بل إذا أمضى السنوات الطوال في معرفة صياغتهم والتمرن عليها تمرناً كافياً. . ومعنى ذلك، أن دراسة الصياغة القديمة ضروري للشاعر كي يحذق اللعب بمفاتيح اللغة والعزف على أوتارها»[3]، فكلاهما يعتقد ألا مناص من الإتقان الكامل للغة

---

(١) من مقالة « في الرؤية والتجربة » للشاعر عبد المعطي حجازي - مجلة الفكر التونسية - عدد ٩/ جوان(حزيران) سنة ١٩٨١ .

(٢) من مقالة « تجربتي الشعرية» لأدونيس - مجلة الفكر التونسيه - العدد (٩) سنة ١٩٨١

(٣) في النقد الأدبي - شوقي ضيف - ص ١١٤ - ١١٥ .

الشعرية التاريخية، لكن هذا الإتقان عند كلا الناقدين شوقي وأدونيس لايعني التقليد وإنما يعني القدرة على تحريك مفاتيح الآلة الموسيقية، لعزف ألحان جديدة، وقد يختلف بعد ذلك ذوق شوقي ضيف عن ذوق أدونيس في الألحان.

وهكذا ألح الشعراء المجددون على ضرورة إتقان اللغة الشعرية القديمة قبل السير في درب التجديد، وإن كانوا يخشون، فإنهم يخشون أمرين:

أولهما التقيد بالصيغ اللغوية القديمة التي كانَ لها يوماً نغمها المنسجم مع الحركة الشعورية لقائلها، وكانت الكلمات بإيقاعها ومقاطعها حينذاك تتفق مع الانفعالات النفسية للشاعر ومع المعنى الذي تعبر عنه هذه الكلمات، أما اليوم فاستعمال هذه الصيغ قد لايؤدي إلا إلى رنين فارغ، وتكرار آلي، لايعبر بصدق عن انفعالات الشاعر، ولا يوحي بجديد إلى القارىء.

وثانيهما: الانقطاع عن ماضي اللغة وإهماله، ظناً أن الإبداع يعني طرح الماضي، وخلق جديد لاأصل له، هذا الطرح الذي لاينتج إلا أناساً مغتربين، لايفهمون أحداً ولايفهمهم أحد، وقد يصبح الشعر على ألستهم كلمات مرصوفة يتهم أدونيس أصحابها بأن منهم من يجهل أبسط مايتطلبه الشعر من إدراك لأسرار اللغة والسيطرة عليها، ويذكر أن في النتاج الشعري الجديداختلاطاً وفوضى وغروراً تافهاً وشبه أمية[1].

وقنع رواد الشعر الجديد - كما قال صلاح عبد الصبور - أن السبيل إلى الجسارة إتقان اللغة، ولابد لذلك من معاودة النظر في التراث الأدبي العربي، ولكن لإدراك المعنى الفائق للغتنا العربية من خلاله[2].

---

(١) زمن الشعر - أدونيس - ص ٢٣٦ - ٢٣٧.

(٢) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، ص ٩٧ - دار العودة - بيروت سنة ١٩٦٩.

لغة غنية بالوعي الجماعي والتاريخي للشعب

وهكذا حين أدرك رواد الشعر الجديد أن سبيلهم للجرأة في التجديد، لابد أن يمر أولاً بمبادرة النظر في التراث الأدبي للأمة وإتقان لغتها، جدّوا في الاطلاع على التراث، فعرفوه حق المعرفة، وأحبوه وتذوقوا فنونه، واختزنوا منه الكثير، وحاولوا أن يحققوا إبداعية التلقي التي تحدث عنها أدونيس ليصلوا إلى عطاء الإبداع، وأبدعوا الجديد، ولكن كان من طريف مافعلوه أيضاً أنهم مزجوا جديدهم بصيغ وتراكيب وجمل نقلوها بذاتها، حافظوا على أشكالها وألفاظها ومفرداتها، ولكنهم نفخوا فيها روحاً جديدة، ووضعوها في محيط جديد، فأعطتهم دلالات جديدة كذلك، وكانت وسيلة للتعبير عن انفعالات تمور في نفوس الكثيرين في عصرهم، وسُكبت هذه التراكيب والصيغ - على قدمها - في قالب جديد له معناه الذي يتلاءم مع المشاغل الفكرية والعاطفية للشاعر، فالسياب حين يقول:

« عيون المها بين الرصافة والجسر
ثقوب رصاص رقشن صفحة البدر
ويسكب البدر على بغداد
من ثقبي العينين شلالا من الرماد[1] .

يجعل من العيون ثقوباً يطل منها الموت، وتتمثل فيها صورة القتل والأذى بكل بشاعته، ويثير منظرها أحاسيس الاشمئزاز والحقد والكراهية، ثقوباً فيها كل الهول، بيما كانت يوماً، عيونا فيها كل الرقة والعذوبة تشعل نار الهوى في قلب مهيار الديلمي، والسياب لم يستعن بكلام مهيار سرقة ولاعجزاً ولاتقليداً، بل تعمداً ليترك خيالنا يمتد إلى ماضي بغداد الناعم بالهدوء والجمال، ثم يقفز قفزة مرعبة إلى حاضرها الذي ليس فيه إلا الخراب والدمار وعيون فارغة رهيبة، فقأها الرصاص.

---

(١) الآثار الكاملة للسياب - قصيدة المبغى - ص ٤٥٠ - ط، دار العودة، بيروت سنة ١٩٧١ .

وقد ملأت كلمات المتني التي كانت مفعمة بالإباء والعظمة والكبرياء حافظة البياتي، كما ملأت حافظة الكثيرين من الناس، وبخاصة قوله:

لايسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم

وضمن البياتي قصيدته «الباب المضاء» هذا البيت الشهير الذي قامر به الوصوليون وهم لايتورعون عن سفك الدماء لبلوغ مآربهم:

يتاجرون بما تبقى من سموم
« كل الدروب هنا إلى روما تؤدي
والذئاب
تسطو على من لا كلاب له، وسفاكو الدماء
يقامرون بما تبقى من رصيد:
لايسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم
والليل والباب المضاء
والشارع المهجور والقتلى وأقنية المياه
والريح والدم والمداخن والهوام
من سطوة الإرهاب تزحف في الوصول... (١)

فقد طلب المتنبي يوماً أن يراق الدم ليسلم الشرف، أما الآن فانه يراق بيد من لاشرف لهم، ولكن الدم هذا يظل يحمل صورة شلال النور في مخيلة البياتي، صورة الصبية الذين يتوعدون:

الليل ولّى
نحن أحرار لنا حق المصير.

وحين ييأس الشاعر من الحديث عن العودة، عودة المواطنين إلى أرضهم التي رحلوا عنها عنوة، تعاوده الانفعالات التي مارت في قلب الشاعر القديم حين ودع نجداً مدركاً أنه لن يعود إليها، مع تباين كبير في الحالين، فالقديم قد ودع الأرض متنقلاً في بلاده، برغبته وإرادته، باحثاً عن عيش أفضل وهو يعارك الطبيعة وتعاركه، أما شاعرنا الذي يودع بلاده، فيتركها وهو

(١) الآثار الكاملة للبياتي ، قصيدة « الباب المضاء» ص ٤٥٢ ، ط دار العودة بيروت سنة ١٩٧٢ .

يشعر بالعار والقهر، والذل ينهمر دموعاً من عينيه:

قالوا: « تمتع من شميم عرار نجد يارفيق»
فبكيت من عاري: « فما بعد العشية من عرار»
فالباب أوصده يهوذا والطريق،
خال، وموتاك الصغارُ
بلا قبور يأكلون
أكباد موتاهم، وعلى رصيفك يهجعون [1]

فشعر القدماء، وحكمهم وكلماتهم محفورة في قلوب الشعراء المجددين، محفورة مع هالاتها من العواطف والانفعالات والمشاعر التي كانت تحيط بها وتكتنفها، وكلما مر الشاعر المجدد بحدث فيه خيط من شبه بما حفر في قلبه، عكس هذا الخيط النور على هالة الانفعالات تلك، فبرزت لتقترن بالمشاعر الجديدة، وهنا يتبين التناقض بين الحالين جلياً واضحاً.

وما أكثر التراكيب والمفردات والتعابير المأخوذة من قصيدة أبي تمام «معركة عمورية» والمضفورة بتراكيب السياب وألفاظه وتعابيره في قصيدة«بور سعيد» إذ وجد السياب بين الحادثين نسباً وقربى، يستدعيان التقارب والتناسب في طريقة التعبير حين قال:

هاديك أعلى من الطاغوت فانتصبي ... ماذل غير الصفا - للنار - والخشب
حييت من قلعة شق الفضاء بها ... أسّ لها في صدوْر الفتية العرب
والصخر فيك استمد الروح إذ لمست ... عقم الجمادات فيه إصبع اللهب
والماء، حتى زلال الماء فيك مدى ... من فضة الله توهي جحفل الذهب
مابلّ للجحفل المأجور غلته ... حتى جبى قدر ماء من دم سرب
أملى على كل شيء فيك جوهره ... حلف لجيشين: ذي قربى وذي أرب
إن الحديد الذي صنت الحياة به ... غير الحديد الذي وافاك بالعطب
حيّيت فالوحش أوهى فيك مخلبه ... ياغابة النار قد أثمرت بالغلب [2]

(١) الآثار الكاملة للبياتي قصيدة « أغنية» ص ٢٨٩، ط دار العودة بيروت سنة ١٩٧٢.
(٢) ديوان بدر شاكر السياب - ص ٤٩٨ / ٤٩٩ - ط دار العودة بيروت - سنة ١٩٧١.

وليس غريباً أن نجد الكثير من كلام المعري في قصيدة موعد في المعرة، إذ هل يمكن أن يمر مثقف عربي بالمعرة من غير أن يذكر شيئاً مما حفظ لشاعرها:

تمطر الأرض التي غنيتها
تمطر قطره
تلو قطره
وحمامه
تتغنى في بساتين المعره
«صاح هذي» أرضنا من ألف ألفٍ تتنهد
عليها النار والعشب عليها يتجدد
«صاح» إنّا
أبدا من عهد عاد نتغنى...[1]

فالبياتي حين يستعيد بيت المعري: «صاح هذي قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد» تتمثل له في مخيلته صورة الثبات والدوام، فهي أرضنا من ألف ألف عام ولازالت تتنهد، وهي في مخيلة المعري كذلك من عهد عاد، ولكنها تتجددبتوالي الحياة فيها والموت، وكذلك تتجدد في خيال البياتي بموت العشب عليها وحياته.

وربما كان الوعي الجماعي والتاريخي هذا الذي جعل شعر هؤلاء حافلاً بالأمثال القديمة التي لايزال الكثير منها شائعاً حتى اليوم، وفي قصيدة واحدة للبياتي هي« سوق القرية» ثلاثة أمثال شهيرة لدى العرب: «ماحك جلدك مثل ظفرك»، «لن يصلح العطار ماأفسد الدهر الغشوم»، «أبداً على أشكالها تقع الطيور» وقد يحوّر الشاعر المثل قليلاً، فيصور التباين في القيم والأوضاع الاجتماعية، والأخلاق، بين عهد قديم قيل فيه المثل، وعهد حديث، حين يقول:

تأكل الحرة ثدييها إذا جاعت، وفي أرض الملوك الفقراء
زهرة الدّفلى على جدول ماء[2].

---

(١) الآثار الكاملةلعبد الوهاب البياتي-المجلد ١، ص ٣٧٣/ ٣٧٤ط دار العودة بيروت سنة ١٩٧٢.
(٢) الآثار الكاملة لعبد الوهاب البياتي-المجلد ٢/ ص ٢٤٥، ط دار العودة، بيروت سنة ١٩٧٢.

فالمثل المعروف: «تجوع الحرة ولاتأكل بثدييها» يتبدل معناه الى آخر يختلف تماماً بحذف النفي فيه والباء، وكأنما يحاول الشاعر أن يستخدم المثل مبيناً كيف يعيش الفقراء اليوم، تأكل الواحدة منهم لحمها بالذات حين تجوع.

وليس هذا كله إلا نوعاً من الاقتباس والتضمين اللذين عرفهما شعرنا القديم، وتعمدهما شعراء الأندلس في قصائدهم أو موشحاتهم، يعود ليبرز الآن في أسلوب المجددين على نمط جديد، فغالباً ماأرادالقدماء بالاقتباس أو التضمين إبراز التشابه بين حالين أو موقفين، بينما يريدالشعراء اليوم منه عكس ذلك، فيبرزون بهما التناقض بين حالين أو موقفين.

وامتلأت أشعار المجددين في عصرنا بالصور التي استقيت من حياة السلف، لامن حياتنا، من الصحراء، والسيف والخيل والفلاة، كقول البياتي: «لكنكم شهرتم السيوف في وجهي - وأسرجتم خيول الصلف العرجاء، وغداأرى أهلي الذين ألفتهم ترمي بهم كف الردى لفلاة».

وقد ينقل الشاعر الصورة من شاعر قديم كما فعل صلاح عبد الصبور حين قال في قصيدته ذكريات:

« والشمس والهلال في الخضم زورقان» مشبهاً الهلال بالزورق كما فعل من قبله ابن المعتز حين قال:

أنظر اليه كزورق من فضة   قد أثقلته حمولة من عنبر

كما أن تصوير صلاح للشمس واللجين ينسجان المطارف في قوله:

والشمس واللجين في صبا الأصيل ينسجان   مطارف ماحازها في وصفه فنان

لاتختلف عن صور القدماء، حتى كلمتا اللجين والمطارف، تذكراننا بمفردات الشعر القديم. ويبدو أن تشابه مواقف القدماء ومحدثي اليوم تجعلهم أحياناً يستخدمون أساليبهم في التعبير وصورهم، فالبياتي في المقدمة الشعرية لديوانه« ملائكة وشياطين» يقول:

اليوم خمر وغداً في الصقيع   تطمر ريح الليل ديواني

وماأظن البياتي حين قال في قصيدته« في مقابر الربيع» « فليت هذا الليل لاينجلي» إلا متذكراً قول امرىء القيس :

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي   بصبح وما الإصباح منك بأمثل

وكذلك حين قال :

لم يبق في سوى جسم تهدمه   معاول اليأس واللذات والألم

كانت صورة جسم بشار بن برد الذي يقف على حافة الانهيار تملأ عليه مخيلته :

إن في بردي جسماً ناحلاً   لو توكأت عليه لانهدم

وكذلك الشاعر محمد الفيتوري في قصيدته « نحو الصباح» التي أخذ يقارن فيها بين الأغنياء والفقراء ويصل بمقارنته حتى قبريهما كما وصل طرفة بن العبد من قبل، ولكن هذا وجد العدالة في الموت الذي يسوّي بين الناس، بين كريم منفق لماله وآخر شحيح يضن به، تنظر إلى قبريهما فماذا ترى؟

ترى جثوتين من تراب عليهما   صفائح صمٌ من صفيح منضد

بينما هما في عهد الفيتوري يختلفان :

قبران . . ! ذا شيِّد من رخام تخطف ألوانه العيونا

وذاك في صخرة نحتت

أقسمت ماكاد أن يبينا

ياسطوراً تنطق بالسخريات فينا

حتى أمام الفناء فرق ميّزنا جوهراً وطيناً (١)

فوقفة الشاعرين أمام القبرين واحدة، ولكن النتيجة بينهما تختلف واحدتهما عن الأخرى، فذاك يجد فيهما منتهى العدالة، وهذا يرى أقصى درجات التمييز والظلم.

كذلك تذكّر الأحداث المعاصرة السياب بأحداث مضت عليها القرون ولكنها لاتزال ماثلة في مخيلة السياب يستعيدها في قصيدته « مرثية الآلهة» ويبدأها بشطر من الشعر القديم يمزجه بصورة حديثة معاصرة للمصانع وأثريائها :

بلينا وماتبلى النجوم الطوالع   ويبقى اليتامى بعدنا والمصانع

ويبقى كربُ الجالب الكرْب كالصدى   يغص المنادي بالردى وهو راجع

---

(١) ديوان الفيتوري - ص ١٨٧ - ط دار العودة - بيروت - سنة ١٩٧٢ .

ويستعرض صور الآلهة التي خلقها الناس في مخيلاتهم قديماً وركعوا لها وخضعوا ثم أدركوا من بعد عجزها فبدلوا بها غيرها أو أكلوها كما فعل أهل تهامة في جاهليتهم حين جاعوا، إلا آلهة المال والسلاح في العصر الحديث، فهي تجيع الناس وتقتلهم ولا يتمكنون من تبديلها أو أكلها:

وما كان إلا اسماً كُرُبٌ ابن مثله ... به يُدفع اثنان؛ الورى والبضائع
ولكنه بالأسامي يغتذي ... تهجاه زفّار اللظى والمدافع
وكم ألّه التمرَ التهاميَّ معشرٌ ... لما ليس يحيا دونه الناس راكع
فلما شكا بُعْدَ الأثافيُّ قدرها ... وضنت على الشدق الحفيّ المراضع
كفى كلَّ ثغر كان يدعوه جوعه ... إلهٌ أحاطته المدى والأصابع
دمي هذه الخمر التي تشربونها ... ولحمي هو الخبز الذي نال جائع[1]

وباستعادة الشاعر لصورة الإله التمريّ في الجاهلية، يستعيد كذلك المفردات والمجازات التي كانت بنت البيئة يومذاك، فالقدْر تشكو بُعد الأثافي التي كانت ترفع عليها للطهو.

يضاف إلى هذا كله، طريقة في التعبير وفي اللغة شبيهة بتلك التي كانت للمتصوفة قديماً، ظهرت في بعض أشعار المحدثين الذين اهتموا بقراءة تاريخ الصوفيين وأدبهم وقد تحدثنا عن شيء من هذا قبل في أثناء الكلام عن ثقافة الشعراء المجددين ولكننا هنا نعرض للغة الصوفية التي انتثرت هنا وهناك في شعرهم، فقد جعل محمد الفيتوري مقاطع كاملة من قصيدته «معزوفة لدرويش متجول» بلغة المتصوفة:

ويحي . . . وأنا أتلعثم نحوك يامولاي

أجسد أحزاني

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب - ص ٣٥٠ ط دار العودة - بيروت سنة ١٩٧١ .

أتجــرد فيــك

هـل أنت أنــا؟

يـدك الممـدودةأم يـدي الممــدودة

صوتـك أم صـوتـــي؟

تبكينـــي أم أبكيـــك؟

* * *

في حضرة من أهــوى

عبثت بـي الأشــــواق

* * *

عشقـي ينفي عشقـــي

وفنـائـي استغـــرق

مملكـــوك لكنـــــي

سلطـــان العشـــاق[1]

ومن الطبيعي أن تغص مسرحية «مأساة الحلاج» الشعرية لصلاح عبد الصبور بتعابير الصوفية كقوله :

يامـــولاي

إن أحببت وأخلصت العهـد

هـل تبقـى ذاتـك ذاتـــك

أم تفنـى فـي محبـويـــك

(١) ديوان الفيتوري - ص ٤٥٤ - ط دار العودة بيروت سنة ١٩٧٢ .

وبهذا يشعر أهل الوجـــد

فنيت نفـس في خالقهـــا

فنيـــت ذات فـــي ذات

لم يصبح في دنيـاك سـوى ذاتـه

حتى أنـــت

قـد أصبحتـــه[1]

وأن يفعل فعله غيره من الشعراء كلما تحدثوا عن صوفي أو جعلوه رمزاً لمعنى ما أو فكرة في شعرهم، وكثرت مفردات أدب التصوف في شعر بعض شعـرائنا المجـددين الذين تأثروا بهـذا الأدب، كـالرؤيا والكشف والعـشق والاستشراف . . . كما في لغة أدونيس وأسلوبه.

وهكذا كانت لغة رواد الشعر الجديد تطفح بالذكريات التي تطفو بين الفينة والأخرى على السطح، تجتمع إلى ماحولها من جديد فتبدو معه في حلة قشيبة، فالشاعر المجدد الذي له قدر لابأس به ـ كما ذكرنا من قبل ـ من المعرفة بثقافة السلف، تمكن بهذه المعرفة مع الإحساس بالحاضر والإدراك له أن يقبض على ناصية التشابه القائم تحت المظاهر المتفارقة، أو ناصية المفارقات تحت المظاهر المتشابهة، وبذلك استطاع أن يصور المعنى الكامل في تراكب التجربة الإنسانية وتعقدها، فمزج مقتبسات عديدة من آثار السلف ولغتهم بصورها ومفرداتها وطرائق تعبيرها بشعره، ووصل عن هذه الطريق إلى الكشف الضمني عن التماثل والمفارقات، بين حياة العصر الحاضر وحياة العصور السالفة بلغة جديدة وقديمة في آن واحد.

---

(١) ديوان صلاح عبد الصبور - ص ٢٥١ - ط دار العودة بيروت سنة ١٩٧٢.

لغة الرغيف والصحيفة اليومية

إن الشعراء الذين ملؤوا لغتهم بمقتبسات كثيرة من السلف، هم ذواتهم الذين حاولوا البحث عن لغة قادرة على استيعاب انفعالاتهم وتطلعاتهم وآمالهم، وقد شعروا بعجز قوالب الشعر القديمة ولغته عن فعل ذلك، ولهثوا وراء لغة جديدة، وقادهم ذلك إلى التساؤل عما إذا كان الشعراء القدامى يفرقون بين اللفظ العادي والآخر الشعري وبخاصة منهم شعراء الجاهلية ومن تلاهم بقليل، ونفى الشاعر صلاح عبد الصبور أن يكون امرؤ القيس، قد ميز بين هذين النوعين من اللفظ، حين حدثنا عن شحم ناقته ولحمها، أو عن بعر الآرام حين قال:

ترى بعر الآرام في عرصاتها وقيعانها كأنّه حب فلفل

* * *

فظل العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهدّاب الدمقس المفتل

فنقل بقوله صورة صحراوية نابضة بالحياة.

وفعل صلاح عبد الصبور فعل نازك الملائكة، متهماً ذلك الذوق الذي عني في تاريخنا بالزينة اللفظية بإيجاد ماسمي بالقاموس الشعري، ورأى أن ليس هناك لفظ أجود من آخر وأكثر بلاغة، بل هناك لفظ أكثر صدقاً وأوضح دلالة من سواه، وهو وحده الجدير بالاستعمال [1].

ودهش صلاح عبد الصبور حين قرأ شعر إليوت ـ الشاعر الانكليزي ـ لما وجد فيه من جسارة في استعمال لغة الحياة اليومية، وصلاح ـ كما يقول ـ كغيره من شعراء عصره الذين حرصوا في أول نشأتهم على لغة منتقاة، ويبدو أن عدوى الجسارة انتقلت من إليوت إلى صلاح الذي وجد في اللغة البسيطة

(١) «حياتي في الشعر» لصلاح عبد الصبور ص ٩٧ ـ ط ـ دار العودة، بيروت.

اليومية ضالته، ولكنه مع ذلك مااستخدمها إلا بحذر كبير، ونشر قصيدته «الحزن» فدار حولها حديث كثير ونقاش طويل؛ كان معظمه اعتراضاً على قاموس المشهد الأول ـ كما يقول ـ الذي يقدم فيه صورة لحياة تافهة، فاختار لها لغة ملائمة فقال:

ياصاحبي! إني حزيـــن
طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتـــاح
وغمست في ماء القناعة خبـز أيامـي الكفــاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي قـروش
فشـربت شـايـاً في الطـريــــــق
ورتقت نعلـــي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديـق
قل ساعة أو ساعتـين[1]

ويذكـر الشـاعـر أن تهكم أصـدقـائه بالشـاي والنعل المرتوق دفـعـه إلى التفكير في مشكلة اللغة الشعرية، ومشكلة اللغة بوجه عام، فلاحظ أن «لغتنا العـربيـة غنيـة بالقـوة فقيـرة بالفـعل» وإن مـصـدر فـقـرها جهتـان، الأولى: أن التـخلف الذي مـرت به انعكس على الفكر، فضـيق أفقـه، وأقنع الشعـراء والكتاب بلون من الكسل الذوقي والفكري تقليداً لبعض النماذج القديمة أو تعبيراً عن الأحاسيس القريبة، فلم يكن بهم عندئذ حاجة إلى كثير من الرموز اللغوية ليعبروا بهـا عن قليل أفكارهم... كـمـا وقفت مـوقـفاً متـحفظاً من أدوات الحضـارة الحـديثـة، ومن المصطلحـات الجـديدة في العلوم، وبخاصـة

(١) ديوان صلاح عبد الصبور - ص ٣٦ - ط دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٢.

العلوم الإنسانية. . . ولعل هذا الجمود قد اتضح في الشعر أوضح مايكون بعد أن أضيف إليه ملمح آخر من ملامح الفقر، وهو تعفف اللغة الشعرية عن استعمال أي لفظ جرى استعماله في الحياة العادية، رغم عربيته الأولى، إيثاراً للزينة على الصدق، وظناً أن اللفظ يفقد جماله حين تتداوله الألسن، ولعل ذلك كله كان انعكاساً لملامح التقليد والتكلف التي اكتسبها شعرنا العربي خلال قرونه الأخيرة[1]. وتملكت الجسارة اللغوية صلاح عبد الصبور إذ تعمد نظم قصيدتيه «شنق زهران» و «الملك لك» باللغة اليومية، فوصف أصحابه وإخوانه الذين يحن إليهم بلغة الحديث البسيطة حين قال:

حنيني غريب
إلى صحبتي
إلى إخوتي
إلى أخواتي
إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظُهراً على المصطبة
وقد يحلمون بقصر مشيد
وباب حديد
وحورية في جوار السرير
ومائدة فوقها ألف صحن
دجاج وبط وخبز كثير[2]

وكما كان إليوت من عوامل نمو الجرأة لدى صلاح عبد الصبور في استخدام اللغة اليومية، كان «إزرا باوند» بالنسبة لنزار قباني، ونزار كما هو

(١)«حياتي في الشعر» لصلاح عبد الصبور-ص ٩٣/ ٩٤/ ٩٥-ط دار العودة-بيروت سنة ١٩٦٩ .
(٢) ديوان صلاح عبد الصبور - ص ٥٨ ط دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٢ .

معروف أحد المتحمسين لنظم الشعر باللغة الواضحة السهلة البسيطة، ومع ذلك فهو يحاول أن يبرر موقفه وأن يدافع عنه بقوله: «حين كنت أهيّئ مجموعة (قصائد متوحشة) وأراجع مسوداتها قبل أن أدفعها للطبع تملكتني الدهشة والقشعريرة وأنا أقرأ هذا الكلام في قصيدتي «إلى صامتة»:

تكلمي حبيبتي عما فعلت اليوم

أيّ كتاب - مثلاً - قرأت قبل النوم؟

أين قضيت عطلة الأسبوع؟

وماالذي شاهدت من أفلام؟

بأي شط كنت تسبحين؟

هل صرت لون التبغ والورد ككل عام؟

تحدثي.. تحدثي

من الذي دعاك هذا السبت للعشاء؟

بأي ثوب كنت ترقصين؟

وأي عقد كنت تلبسين؟

فكل أنبائك ياأميرتي

أميرة الأنباء

وقفت طويلاً أمام هذا الكلام، وتساءلت إذا كان الناس سيغفرون لي هذا العدوان المقصود على تاريخي الشعري نفسه... وقادتني تساؤلاتي إلى تساؤلات أخرى: لماذا تكون البساطة عدواناً على التاريخ؟ بل لماذا تكون طفولة القصيدة سبباً من أسباب إدانتها؟

إن إزرا پاوند وهو أبو مدرسة الشعر الحر وبطريكها، كان ينادي بعودة الشعر إلى معالجة الأشياء مباشرة، وفي رفض استخدام أية كلمة لاتضيف شيئاً إلى بناء القصيدة، وكان يقول دائماً: «إننا نتألم من استخدام اللغة بغية إخفاء الفكر» وكان علم البيان هو الشيء الوحيد الذي تمنى إزرا باوند لو أنه قادر أن يطلق عليه النار»[1].

ويذكر نزار قباني أنه أحس بالغبطة الغامرة، لأنه بعد ثلاثين عاماً من العمل الشعري، استطاع أن يرى كيف تتجسد أحلامه القديمة، وكيف تتسع قاعدة الشعر، فتأخذ القصيدة للمرة الأولى في تاريخ الشعر العربي شكل الرغيف أو الجريدة اليومية، «فلغة (هوامش على دفتر النكسة) - كما يقول- لغة ربورتاج صحفي ساخن، صدم الناس عند قراءتهم الأولى للقصيدة، واعتبروها خروجاً على بلاغة الجاحظ والحريري وعبد الحميد الكاتب، بل اعتبروها انحرافاً عن لغتي الشعرية التي كتبت بها قبل ثلاثين عاماً». ويسمي نزار قباني لغته الشعرية كلها باللغة الثالثة التي «تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة. . .» ويقول: «كانت لغة الشعر متعالية بيروقراطية بروتوكولية، لاتصافح الناس إلا بالقفازات البيضاء، ولا تستقبلهم إلا بالقبة المنشاة وربطة العنق الداكنة، وكل ما فعلته أنني أقنعت الشعر أن يتخلى عن ارستقراطيته، ويلبس القمصان الصيفية المشجرة، وينزل إلى الشارع ليلعب مع أولاد الحاره. . ويضحك معهم، ويبكي معهم»[2].

الحقيقة أن تاريخنا الشعري لم يخل من شعر له مثل بساطة التعبير هذه التي دهش لها نزار حين جسدها في شعره، أفلا نجد لها شبيهاً في قول المنخل اليشكري، الشاعر الجاهلي:

(١) «قصتي مع الشعر» لنزار قباني -ص ٥٢/ ٥٣- منشورات نزار قباني- بيروت ١٩٧٣.

(٢) «قصتي مع الشعر» لنزار قباني، منشورات نزار قباني، - بيروت سنة ١٩٧٣ ص١١٨/١١٩/ ١٢٠

ولقد دخلت على الفتاة الخدر في اليوم المطير
الكاعب الحسناء ترفل في الدمقس وفي الحرير
فدفعتها فتدافعت مشي القطاة إلى الغدير
ولثمتها فتنفست كتنفس الظبي البهير
ما مسّ جسمي غير حبك فاهدئي عني وسيري
ولقد شربت من المدامة بالصغير وبالكبير
فإذا سكرت فإنني ربُّ الخورنق والسدير
وإذا صحوت فإنني رب الشويهة والبعير

فالشعر جاهلي، ولكن الموقف والموضوع اقتضيا فيه البساطة في التعبير والوضوح ولغة الحياة اليومية، ومن تتبع شعر عروة بن الورد الجاهلي في ديوانه لايجد فيه إلا بساطة التعبير وعفويته النابعة من أعماق العاطفة الصادقة، ومن يستطيع أن ينكر البساطة في شعر عنترة، في حديثه عن معاركه وشجاعته، وافتخاره واعتزازه بنصره وغلبته وتغزله بعبلة، وإبراز قوته ومهارته لها، بل لقد صارت البساطة في التعبير مذهباً في العصر العباسي لبعض الشعراء، فأبو العتاهية الذي تعمّد الاقتراب من العامّة في تصويره بؤسها وآلامها، تعمد كذلك الأسلوب السهل البسيط يستقيه من لغة الحياة اليومية في بغداد، وهو الذي قال: «الصواب لقائل الشعر أن تكون ألفاظه مما لاتخفى على جمهور الناس مثل شعري، و لاسيما الأشعار التي في الزهد، فإن الزهد ليس من مذاهب الملوك، ولا من مذاهب رواة الشعر ولاطلاب الغريب، وهو مذهب أشغف الناس به الزهاد وأصحاب الحديث والفقهاء . . . والعامة، وأحبّ الأشياء إليهم ما فهموه»[1] والحقيقة أن السهولة والبساطة في التعبير رافقت شعر أبي العتاهية على الدوام ولم يتميز بها شعر الزهد لديه فقط، ولكنه بالغ فيها في شعر الزهد، حتى جعل

(١) «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، ج/ ٤/ ص ١٧٠، ط دار الكتب- مصر.

بعضهم[1] يقول عن شعره إنه «كثير الساقط والمرذول». وفي هذا القول مبالغة، فأبو العتاهية كان شاعراً مطبوعاً سهل اللغة، ولكن كلماته وقعت في شعره دوماً مواقعها وحلت في نصابها.

وقد تحدث ابن رشيق في كتابه «العمدة» عن هذا المذهب في سهولة اللغة ذاكراً بعض رؤوسه قائلاً: ومنهم من ذهب إلى سهولة اللفظ فعني بها، واغتفر له فيها الركاكة واللين المفرط كأبي العتاهية وعباس بن الأحنف ومن تابعهما، وهم يرون الغاية في قول أبي العتاهية:

يا إخوتي إن الهوى قاتلي	فيسّروا الأكفان من عاجل
ولاتلوموا في اتّباع الهوى	فإنني في شغل شاغل
عيني على عتبة منهلّة	بدمعها المنسكب السائل
يا من رأى قبلي قتيلاً بكى	من شدة الوجد على القاتل
بسطت كفي نحوكم سائلا	ماذا تردّون على السائل
إن لم تنيلوه فقولوا له	قولا جميلا بدل النائل
أو كنتم العام على عشرة	فمنه فمنّوه إلى قابل

وقد ذُكر أن أبا العتاهية، و أبا نواس والحسين بن الضحاك، اجتمعوا يوماً، فقال أبو نواس: لينشد كل واحد قصيدة لنفسه في مراده من غير مدح ولا هجاء، فأنشد أبو العتاهية هذه القصيدة، فسلما له وامتنعا من الإنشاد بعده، وقالا له: أما مع سهولة هذه الألفاظ، وملاحة هذا القصد، و حسن هذه الإشارات، فلا ننشد شيئاً، وذلك في بابه من الغزل جيد أيضاً، لايفضله غيره»[2].

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني والأصمعي في كتاب الأغاني / ج٤/ ص: ٢ و٤٠.

(٢) «العمدة» لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ج١ / ص١٢٦ ط دار الجيل.

فاللغة السهلة القريبة من جمهور الناس صارت منذ القديم مذهباً، وقد تذكّرنا رغبة أبي العتاهية في ألا يخفى شعره على جمهور الناس بقول الشاعر الحديث محمود درويش:

أجمل الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلب
كلُّ قارىء
فإذا لم يشرب الناس أناشيدك شرب
قل أنا وحدي خاطىء

فلمن الأشعار، و ما قيمة القصائد- في رأي درويش حين كان في الأرض المحتلة- إذا لم تكن للبسطاء منهم، فالهدف- عند أبي العتاهية ودرويش- واحد لايختلف هو الوصول إلى الشعب، والوسيلة واحدة هي اللغة البسيطة. وقد سار شعر درويش فعلاً على لسان الشعب حين كان يعيش مع الشعب، يشاركه في جوعه وسجنه وغربته وهو على أرض وطنه، وقد وصف درويش أثر شعره في الجماهير فقال: «إن مهرجانات الشعر العربي في إسرائيل قد تحولت ذات مرة، إلى احتفالات شعبية، ينتظر الناس مواسمها، وأنا أذكر تلك الفترة بفرح حقيقي، كانت ساحة القرية أو المدينة أو دار السينما تزدحم بالناس من جميع الفئات أو الأعمار للاستماع إلى الشعر بحيوية وتجاوب واضح حتى ضاقت السلطات ذرعاً بهذه الظاهرة الخطرة، و قاومتها بمختلف الوسائل، ولجأت أخيراً إلى منع الشعراء من الانتقال من أمكنة سكناهم»[1] وكان كل ذلك لقناعة درويش حينذاك أن:

قصائدنا بلا لون، بلا طعم، بلا صوت
إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت
وإن لم يفهم البسطا معانيها
فأولى أن نذرّيها
ونخلد نحن للصمت

---

(١) «شيء من الوطن» محمود درويش- ص٢٧٨- ٢٧٩ ط. دار العودة بيروت.

وحاول درويش أن يطوّر من بعد لغته الفنية، ولكنه لم يمش إلا بحذر، وحين استُقبل ديوانه «آخر الليل النهار» - كما ذكر - بفتور علني من معظم القراء قال: «من المكابرة أن أقول إني لم أشعر بعذاب نفسي، هل يترتب عليّ لكي لا ينقطع التفاعل بين شعري وبين الناس، أن أعود إلى التعبير المباشر والحث الصريح على الكفاح، والتمسك بالأمل والعقيدة؟ هل أعلل هذه الظاهرة بعدم وجود نقاد جادّين؟ هذه الظاهرة تطرح قضية التناقض الفني بين متطلبات التجديد عند الشاعر، و بين مدى الإمكانات المتوافرة لدى قطاع واسع من الناس؟ هل أصبحت صوري ورموزي وطريقة تناولي معتمة؟ هل غامرت كثيراً؟ إن هذه الأسئلة تشغل بالي بشكل ملحّ، خاصة أني أعتبر نفسي شاعراً ثورياً يخاطب الجماهير، ويلتزم بقضية الجماهير، ويكتب من أجل الجماهير، ويطرح أمامي سؤالاً للمستقبل: كيف أوفق بين شق الطريق إلى الكلمة لتمارس مفعولها بين الجماهير بصفتها كلمة ثورية من ناحية، و بين متطلبات الشروط الفنية المتطورة لهذه الكلمة، ثم إنني مليء بالإحساس بأن «اللعبة الفنية» عندي مكشوفة خلف منديل شفاف»[(1)].

وأي نسغ كان يغذي هذه اللعبة الفنية لدى درويش؟ إنه الرمز، ولكنه الرمز الذي اتصل اتصالاً عضوياً بالبيئة التي دخل درويش بيوتها بكلماته لينيرها، فرمزه كان شجرة الزيتون» و«بيارة البرتقال»، والزيتون يعرف سماته في فلسطين كلّ البسطاء من الناس والفلاحين، فهو الشجر الذي يحتفظ بخضرته ويثبت أمام الكثير من غدرات الزمن، ولا يتزعزع أمام حرّ أو قر، ويتوارثه الأبناء عن الآباء، والتشبيه بهذه الشجرة وارد على ألسنة أبسط الناس هناك، وجعل درويش من الريح، رمز ثورته العاصفة، ومن موت الشهداء، الدم الحار الحيّ الذي يتدفق في أحشاء الأحياء الصامدين، وحمّل السنابل معنى العطاء والخير والتكاثر، كلها كانت رموزاً غير مبهمة، لايمكن أن تغيب عن ذهن القارىء أو السامع العادي للشعر.

---

(١) «شيء عن الوطن» محمود درويش ص ٢٦٠- ٢٦١ ط. دار العودة بيروت سنة ١٩٧١.

الرموز الشفافة، والصور والنماذج الإنسانية المختلفة التي أراد الشاعر بها التخلص من الخطاب المباشر، كست شعره بغلالة حلوة لم تخف ما تحتها بل جعلته أعمق تأثيراً، فكان الجمال في خدمة الإنسان وقضاياه الكبيرة، وتجاربه الواقعية المحسوسة، فلم تطغ الرموز على الأسلوب السهل البسيط القريب من قلوب الجماهير. الأسلوب الذي ضرب به الشاعر على الوتر الإنساني، فأثر بأنغامه في نفس كل مقهور ومظلوم، وهذا الذي جعل الناقد المعروف الدكتور محمود أمين العالم يقول حين قرأ شعر درويش وهو لايزال في الأرض المحتلة: «أكاد أحس بشوق غامر إلى مثل هذا الشعر الزاخر بالصدق والحيوية والحرارة، أقول ذلك رداً على من يعتقدون أن ما سمي بالشعر الجماهيري قد انتهى عهده، و أنه لاسبيل إلا لشعر الجذور والأعماق والأعالي، مرحباً بشعر الجذور والأعماق والأعالي، ولكن في غير انفصال أو انقسام عن حركة الحياة والواقع والإنسان العربي»[1].

وإذا كان درويش قد تعمد ببساطة تعبيره ووضوحه، أن يكون قريباً من الجمهور، فإن غيره- كالسياب- مثلاً في مرحلة من مراحل حياته إذ كان حينذاك متأثراً بالتيار المعاكس تماماً لتيار البساطة والوضوح اللغويين كان ميالاً إلى التيار الذي يتمثل بالرغبة في الابتكار مع الإغراب ومحاولة الإدهاش والغموض- فكتب في رسالة إلى يوسف الخال سنة ١٩٥٨ يقول: «الشيوعيون وحدهم يصرون على أن يكتب الشاعر بلغة وأسلوب يفهمهما الجمهور، أما نحن- فعلى العكس منهم- نكتب بل يجب أن نكتب أشياء فوق مستوى الجمهور، فهو متخلف حضارياً، وإذا أردنا مماشاته فعلينا أن نتخلف ثقافياً وحضارياً، وأن نتنازل عن العمق وعن الفن وعن أشياء كثيرة... الشعر ككل الفنون الرفيعة في عصرنا هذا ليس مقصوداً به أن يكون للجميع، ولا أن يكون أداة سياسية، وهو ليس فيلماً سينمائياً ولا مقالة في جريدة»[2].

---

(١) «شيء عن الوطن» محمود درويش ص ٢١، ط. دار العودة- بيروت سنة ١٩٧١.

(٢) «من رسائل بدر شاكر السياب»- جمع وتقديم ماجد السامرائي ط دار الطليعة- بيروت

ومع ذلك نجد في شعر السياب الكثير مما انسكب في قالب من اللغة البسيطة، يفهمها الجمهور على تخلفه الثقافي والحضاري، أفلم يعجب قارئو الشعر بقصيدته «أنشودة المطر» على وضوح التعبير فيها، وشفافية الرمز؟ أو بقصائد كتبها في المرحلة التي دعا فيها للكتابة بلغة فوق مستوى الجمهور «رسالة من مقبرة» و«في المغرب العربي» و«جيكور والمدينة» و«المبغى» و«النهر والموت» و«المسيح بعد الصلب».

لقد كان للرمز في هذه القصائد دور كبير، ولكنه الرمز الذي يشف عن معانٍ وانفعالات وعواطف وزفرات تخرج من القلب لتدخل إلى القلب، أفي حديثه مع النهر «بويب» ما يرتفع عن مستوى الجمهور حين يقول:

بويب . . .
بويب . . .
أجراس برج ضاع في قرارة البحر
الماء في الجرار، والغروب في الشجر
وتنضح الجرار أجراساً من المطر
بلورها يذوب في أنين
«بويب يا بويب»
فيدلهمُّ في دمي حنين
إليك يا بويب
يا نهري الحزين كالمطر

\- - - - - - - -

بويب يا بويب
عشرون قد مضين، كالدهور كلُّ عام

واليوم، حين يطلق الظلام
وأستقر في السرير دون أن أنام
وأرهف الضمير دوحة إلى السحر
مرهفة الغصون والطيور والثمر
أحس بالدماء والدموع كالمطر
ينضحهن العالم الحزين :
أجراس موتي في عروقي ترعش الرنين
فيدلهمّ في دمي حنين
إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤام
أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام
أودّ لو عدوت أعضد المكافحين
أشد قبضتي ثم أصفع القدر
أودّ لو غرقت في دمي إلى القرار
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة إنّ موتي انتصار(١)

وحين حاول السياب أن يرتفع فوق مستوى الجمهور بحث عن الجديد فوجده في الأسطورة، واستطاع بها أن يستثير المتلقي أحياناً وبخاصة حين تكون معروفة لدى هذا المتلقي، كما لم يتمكن في أحيان كثيرة من إثارة أي شعور لديه وبخاصة حين كان يجر أساطير الأمم الأخرى جرا ليحشرها في الشعر العربي، وهي التي لاصلة لها بالتاريخ العربي أو العقل والثقافة

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب- قصيدة «النهر والموت» ص٤٥٣ - ط دار العودة بيروت سنة ١٩٧١ .

العربية، وصحيح أن السياب حاول الهروب فترة قصيرة إلى الإغراب والإدهاش فاراً من اللغة البسيطة والتعبير المباشر، ولكن الهروب لم يطل، فقبله وبعده كانت له لغته التي فهمها الجمهور، ومع ذلك لم تخل من العمق الفن، كما لم تخل من صور الحياة اليومية التي استطاع بها أن يستثير الجمهور وأن يرفعه بآن واحد إلى عالم أعلى وأوسع من الحياة اليومية، ولم يكن العمق والفن نتيجة بعد اللغة عن الشيوع، بل نتيجة لما حملته بين حناياها من تأثيرات منوعة، قد تكون نابعة من انسجام اللغة مع المضمون وجودة تعبيرها عن الانفعال، ومن الوقع الموسيقي للفظة أو لتركيبها مع غيرها، هذا الوقع الذي يتلاءم مع الصورة والرؤيا اللتين ينوي الشاعر نقلهما إلى السامع أو القارىء، بل قد يتجلى الإبداع والفن في الشعر حين ينفخ الشاعر في الكلمات روحاً جديدة بعد أن كادت تجف وتفقد حيويتها بكثرة الاستعمال وإصابتها بمرض الشكلية، وربما كان هذا ما عناه الشاعر عبد المعطي حجازي حين قال: «إن اللغة تصبح شعرية حين يستطيع الشاعر أن يؤلف بين قدراتها الدلالية والنحوية والإيقاعية على نحو خاص يخلخل قيمتها الوضعية المحدودة، ويكسبها طاقة تخاطب الكيان الإنساني كله دفعة واحدة، وليست الإستعارة البعيدة أو الغريبة هي الوسيلة الوحيدة لبلوغ هذه اللغة الشعرية، إن التشبيه القريب، والجملة التقريرية البسيطة، هما أيضا من وسائل بلوغ هذه اللغة، إذا استُخدما بإتقان عفويّ، وكشفا عن الشعور المستور الذي يمتلىء به العالم، اللغة الشعرية ليست لغة الغرابة الظاهرة أو الإدهاش الوقتي»[1].

---

(١) من مقالة «في الرؤية والتجربة» للشاعر عبد المعطي حجازي ص ٦١ من مجلة «الفكر» عدد خاص في قضايا الشعر العربي المعاصر - ٩ جوان (حزيران) ١٩٨١.

لغة الغرابة الظاهرة والإدهاش

وإن كان حجازي والقباني وعبد الصبور وغيرهم قد فضلوا اللغة السهلة إذ وجدوا فيها متسعاً للتعبير عن كل ما في نفوسهم من قلق واضطراب وانفعال، وتطلع وطموح، فإن آخرين كالسياب وأدونيس والبياتي - الى حد ما - وغيرهم تعمدوا أن يجدوا طريقة أخرى للتعبير، يخرجون بها عن النمطية اللغوية الشائعة، تحمل في طياتها شيئاً من إدهاش وغرابة، لتوقظ الذهن والخيال من غفوة وخمول سببهما أسلوب ولغة عمّ استخدامهما واعتادهما السامع فلا تثيران في النفوس أو المخيلة حركة يقظة جديدة.

والإعجاب بالغريب المدهش ليس بالجديد الذي تميّز به معاصرونا، والظاهر من كلام عبد القاهر الجرجاني أن بعض أسلافنا من الأدباء والنقاد قد سبقوا معاصرينا في الإعجاب بما يثير المخيلة وما فيه إغراب وإدهاش فهو حين يتحدث في بحث المجاز والصور عن التشبيه في كتابه «أسرار البلاغة» يبين كيف تجمّل الصور الكلام، وكيف تمتليء النفس سروراً وتدرك الإنسان طربة حين يحسن الشاعر اختيار الصورة للفكرة و يذكر أن سبب السرور والطربة للصورة ليس كونها تمنح الفكرة وضوحاً ودقة فقط، بل هو «أن لتصور الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه إليه من النيق[1] البعيد بابا آخر من الظرف واللطف، ومذهباً من مذاهب الإحسان لايخفى موقعه من العقل. . فإن التشبيهات سواء

(١) النيق: أرفع موضع في الجبل.

كانت عامية مشتركة، أم خاصية مقصورة على قائل دون قائل، تراها لايقع بها اعتداد، ولايكون لها موقع من السامعين، ولاتهز ولاتحرك حتى يكون الشبه مقرراً بين شيئين مختلفين في الجنس، فتشبيه العين بالنرجس عامي مشترك معروف في أجيال الناس، جار في جميع العادات. . وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب. . ومبنى الطباع وموضوع الجبلة، على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب وجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته. . والمعنى إذا أتاك ممثلاً، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمّة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجاجه أشد. ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق اليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ والطف، وكانت به أضن وأشغف. . فان قلت: فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد مايكسب المعنى غموضاً، مشرفاً وزائداً في فضله، وهذا خلاف ماعليه الناس ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ماكان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك؟ فالجواب: أني لم أرد هذا الحدّ من الفكر والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله:

فإن المسك بعض دم الغزل

وقوله :

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال

وقوله :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وقول امرىء القيس : بمنجرد قيد الأوابد هيكل .

فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف، لايبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب، لايريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ماكل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولاكل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك أهل المعرفة(١) .

فمنذ أيام عبد القاهر الجرجاني بل وقبل ذلك بكثير كان هناك الشعراءوالنقاد الذين يفضلون ذلك الأسلوب الذي يحرك المخيلة، ويبحث عن الجديد المدهش، وكأنما أراد الجرجاني من خلال حديثه ، واستشهاداته أن يقول إن هذا الأسلوب من المجاز والتصوير ليس بجديد، لذلك مثل له بآيات من القرآن الكريم كما مثل له بشعر امرىء القيس والنابغة ثم أبي تمام، وحين تحدث عن ضروب الاستعارة الثلاثة وقف عند الضرب الثالث منها وهو أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول قائلاً: واعلم أن هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عنها الاستعارة غاية شرفها ويتسع لها كيف شاءت المجال في تفننها وتصرفها، وههنا تخلص لطيفة روحانية فلايبصرها إلا ذوو الأذهان

---

(١) من كتاب «أسرار البلاغة» للإمام عبد القاهر الجرجاني، ص١١٨ ـ ١١٩ ـ ١٢٠ – نشر دار المعرفة للطباعة والنشر ـ بيروت سنة ١٩٧٨

الصافية والعقول النافذة، والطباع السليمة؛ والنفوس المستعدة لأن تعي الحكمة، وتعرف فصل الخطاب، ولها ههنا أساليب كثيرة، ومسالك دقيقة مختلفة منها، تشبيه الوجود من الشيء مرة بالعدم، والعدم مرة بالوجود، كتصوير الجاهل بالميت ومنها قوله تعالى: ﴿أو من كان ميتاً فأحييناه﴾ وقول أبي تمام:

أفي تنظم قول الزور والفند　　　وأنت أنزر من لاشيء في العدد

وقول ابن بنانه:

مازلت أعطف أيامي فتمنحني　　　نيلاً أدق من المعدوم في العدم[1]

ويستعرض الجرجاني من خلال حديثه عن الاستعارة والتشبيه عديداً من الشواهد التي تدل على براعة في الإبداع وسعة في المخيلة وبعد في الرؤى، ومع ذلك يقول: واعلم أني ذكرت لك في تمثيل هذه الأصول الواضح الظاهر القريب المتناول، الكائن من قريب المتعارف في كل لسان، ومانجد اعترافاً به وموافقة عليه من كل إنسان. . ولم أذكر مايدق ويغمض، ويلطف ويغرب، وماهو من الأسرار التي أثارتها الصنعة، وغاصت عليها فكرة الأفراد من ذوي البراعة في الشعر، لأن القصد إذا كان لتمهيد الأساس ووضع قواعد للقياس، كان الأولى أن يعمد إلى ماهو أظهر وأجلى من الأمثلة لتكون الحجة بها عامة، لايصرف وجهها مجال، والشهادة تامة لاتجد من السامعين غير قبول وإقبال، حتى إذا تمهدت القواعد، وأحكمت العرى والمقاعد، أخذ حينئذ في تتبع مااخترعته القرائح، وعمد إلى حل المشكلات عن ثقة بأن هيئت المفاتح[2].

---

(١) من كتاب «أسرار البلاغة» للإمام عبد القاهر الجرجاني - ص ٤٩ - ٥٠ نشر دار المعرفة للطباعة والنشر - بيروت سنة ١٩٧٨ .

(٢) من كتاب «أسرار البلاغة» للإمام عبد القاهر الجرجاني - ص ٦٩ - ٧٠ نشر دار المعرفة للطباعة - بيروت سنة ١٩٧٨ .

فالجرجاني بعرضه للشواهد التي لاتغوص عميقاً في بحر الغموض إنما أراد أن يأخذ بيد المبتدىء ليمهد له طريقاً يسلكه فيما بعد فيصل إلى فهم ماهو أدق وأعمق وأبعد غوراً في الغموض.

فالبحث عن الجديد المدهش الذي يقتضي إعمال الفكر، والمخيلة لالتقاطه، ليس أمراً أبدعه شعراؤنا المجددون، بل الكثيرون منهم لايدعون ذلك، ويقفون معجبين بشكل خاص عند علم من أعلام التجديد - أبي تمام - الذي أثار في عصره ضجة حوله لما في شعره من غموض ومن إبداع لطيف لم يسبق إليه، ومن مجازات وصور فيها بعد في التخيل وإدراك للصورة بالنفس والقلب، بالحس الشعري المرهف، فوقفوا يتساءلون عن قوله:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه ... بكفيك ماماريت في أنه برد

كيف يجعل الحلم رقيق الحواشي، وهو معروف بالرزانة، فالخطأ - على حد قول الآمدي - في هذا ظاهر، لأنه ماعلم أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة، إنما يوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرزانة، كما يعترض الآمدي أيضاً فيقول: إن البرد لايوصف بالرقة، وإنما يوصف بالمتانة والصفاقة، وأكثر مايكون ألواناً مختلفة.

فالآمدي وأمثاله من جماعة التيار الآخر المحافظ، لم يقبل من أبي تمام أن يمد خياله ليلتقط وجوه شبه دله عليها حسه الشعري، ولم ترد على لسان أحد من الشعراء قبله في الجاهلية والإسلام، بينما أخذ الجرجاني يعجب بالإبداع والإغراب والإدهاش في الصور، على ألا يصل حد التعقيد المذموم، ويبحث عنه حتى لدى شعراء الجاهلية ومابعد ليبرر مافعله أبو تمام وغيره من مدرسته حين ولدوا من المجاز أبعاداً جديدة لم يبلغها من قبلهم.

وكما استوقف اتجاه أبي تمام الإبداعي في أخيلته وصوره أهل عصره، فقد استوقف كذلك شعراء عصرنا المجددين، فوجدوا فيه النفحة الشعرية، والإحساس الفني المرهف، والتجديد الذي نبه العقول وأثار مناقشات طويلة، ويبدو أن طريقته في التعبير بالذات قد استرعت انتباه بعض شعرائنا المجددين، فامتلكت منهم الإعجاب الكبير، وبخاصة منهم أدونيس الذي خص أبا تمام باهتمام واضح في كتابه الثابت والمتحول، وميز لغة أبي تمام عن لغة غيره من الشعراء قائلاً إنها اللغة الشعرية الحقة[1] حين يقول:

مطر يذوب الصحو منه وخلفه صحو يكاد من النضارة يمطر

مقارناً هذا بقول زهير بن أبي سلمى:

وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم مافي غد عم

فهذا في رأي أدونيس ماهو إلا كلام موزون مقفى وليس بشعر.

ويبدو لي أن معظم شعرائنا المجددين قد استهوتهم طريقة أبي تمام في جمعه بين المتناقضات التي دعاها النقاد قديماً «بنوافر الأضداد»، فهي ليست الطباق التقليدي الذي يجره توارد الخواطر الكسولة. فإذا ذكرت الإساءة خطر للذهن الإحسان، وإن ذكر الوصال خطر الهجران كما في قول البحتري:

وكنت أمرأً لم أزل تابعاً وصال الغواني وهجرانها
أحب على كل ماحالة إساءة ليلى وإحسانها[2]

بل هي صدمة المتناقضين، صدمة السالب بالموجب التي تولد شرارة تنفض المخيلة، وتنبهها من غفوة قد تكون عميقة، وقد ازدحمت قصائد أبي تمام بهذه المتناقضات التي سموها بنوافر الأضداد حتى كانت له أسلوبا متميزاً يظهر جلياً في قصيدته «معركة عمورية» حين يقول:

---

(١) مقالة «تجربتي الشعرية» لأدونيس في مجلة الفكر التونسية - عدد خاص بالشعر العربي المعاصر.

(٢) من قصيدة يمدح بها صالح بن وصيف - ص٤٤٦ - المجلد الأول من ديوان البحتري - ط دار صادر بيروت.

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى　　يشله وسطها صبح من اللهـــب
حتى كأن جلابيب الدجى رغبـت　　عن لونها أو كأن الشمس لم تغب
ضوء من النار والظلماء عاكفـــة　　وظلمة من دخان في ضحى شحب
فالشمس طالعة من ذا وقد أفلـت　　والشمس واجبة من ذا ولـم تجـب
ماربع مية معمـوراً يطيـف بــه　　غيلان أبهى ربى من ربعها الخرب
ولا الخدود وإن أدمين مـن خجـل　　أشهى إلى ناظري من خدها الترب

وإذا كان أبو تمام قد خص هذا الأسلوب من التعبير بعناية خاصة، فلا يعني ذلك أنه لم يُسبق إليه، فقد نجد مثل هذه الطريقة حتى عند امرئ القيس في العصر الجاهلي حين يصف سرعة حركة الفرس قائلاً:

مكر مفر مقبل مدبر معـــا　　كجلمود صخر حطه السيل من عل

فالإدهاش كما هو واضح لم يكن في الطباق بين مكر ومفر أو مقبل ومدبر، فهي متضادات يهتدي إليها أكسل ذهن، ولكن الإدهاش في قوله «معا» حين جمع النقيضين اللذين لايجتمعان قط، بل يمكن أن يتواليا، ومثل هذا كثير في الشعر العربي القديم يطول بنا الحديث لو تتبعناه، وقد وقفنا عند أبي تمام لأنه جعل منه بؤرة اهتمام استرعت انتباه شعرائنا المجددين، حتى إن بعضهم استقى من قصيدة معركة عمورية شيئاً من صورها التي تجمع نوافر الأضداد كما فعل السياب حين وصف الحرائق التي أشعلها غزاةاليهود في أرض فلسطين فقال:

الليل يجهض فالصباح من الحرائق في ضحـاه
الليل يجهض فالحيـاه
شيء ترجح لايموت ولا يعيش بلا حدود
شيء تفتح جانباه على المقابر والمهود[1]

فالليل في شعر السياب يتحول بفعل الحرائق إلى صباح في ضحاه كما

(١) ديوان بدر شاكر السياب، من قصيدة «قافلة الضياع» ص٣٦٨ - ٣٦٩ ط. دار العودة - بيروت سنة ١٩٧١.

تحول من قبل لدى أبي تمام، وإن كان موقف كل منهما من المعركة يختلف عن الآخر، فواحد تغمره الفرحة فيفيض في وصف المنظر متابعاً دقائق المتناقضات فيها مع إبراز النور والظلمة والبهجة التي يبعثانها في نفسه، ويستمر في المقارنة حتى يصل إلى ربوع الحب العامرة وربوع المعركة الخربه، والخدود المتوردة خجلاً والخدود المعفّرة بالتراب . . . وواحد يقف أمام مأساة تتعايش فيها كذلك المتناقضات؛ فلا موت ولا حياة بآن واحد، وتفتح على المقابر والمهود بآن كذلك، ويتساءل السياب :

أرأيت قافلة الضياع، أما رأيت النازحيـــن
الحاملين على الكواهل من مجاعات السنين
آثام كل الخاطئين
النازفين بلا دماء
السائرين إلى وراء[1]

فشدة المأساة جمعت في مخيلة الشاعر صور المتناقضات كلها، وضفرت منها كلا واحدا، فالنازحون ينزفون ولا دماء، ويسيرون ولكن إلى وراء، فمن هنا تتولد الشراراة المنبهة للمخيلة التي لايمكن أن تبلغ الصورة الكامنة وراء هذه المتناقضات وهي غافية، فالذهن الكسول لابد له أن يتخيل الدم مرافقاً للنزيف، كما لايخطر له للوهلة الأولى إلا أن السير يتقدم بالإنسان إلى أمام، وصدمة هذه النوافر من الأضداد هي التي تجعل السامع أو القارئ لها يصل إلى مدى عمق الألم الذي يعانيه النازحون، فخلف كلمة النزيف نفوس تسيل ولادماء، ويأس يجر إلى وراء .

وشغلت فكرة الموت والحياة المتنافرين اللذين قد يكون أحدهما سببا للآخر أو قد يحتضن أحدهما الآخر الكثيرين من الشعراء، فالموت عندالبياتي أحياناً يتلوه البعث كما يقول :

الموت في الزمان

(١) ديوان بدر شاكر السياب من «قصيدة قافلة الضياع» ط دار العودة - بيروت سنة ١٩٧١ .

في داخل الإنسان
يأتي لبعث الجنة المفقوده
في هذه الحياة[1]

ففي الموت أمل بحياة أخرى يلقى فيها الإنسانماافتقر إليه قبل موته، وكل موت عند البياتي يتلوه بعث، وهو قدر لابد منه كما يقول:

ياقدري المحتوم
تهاجر الثورة كالطيور
تعود مثل النور
تموت كالجذور
تبعث كالبذور[2]

فتوالي المتناقضات في رأيه أمر محتوم، لذا يعبر عنه بالهجرة والعودة، ثم الموت والبعث، ولكنه يفقد الصورة عمقها وشدتها حين يكثر من التشبيهات الموضحة لها، فالثورة تهاجر كالطيور تعود مثل النور وتموت وتحيا كالجذور والبذور..

وأما السياب فجعل من موت المكافحين انتصاراً وبعثا لحياة جديدة وود لو كان ممن يصيبهم هذا الموت:

أودّ لو عدوت أعضد المكافحين
أشد قبضتي ثم أصفع القدر
أود لو غرقت في دمي إلى القرار
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة إن موتي انتصار[3]

---

(١) الآثار الكاملة للبياتي جـ/ ٢/ ص١٨٦ من قصيدة «عن الموت والثورة» -ط. دار العودة بيروت سنة ١٩٧١.

(٢) الآثار الكاملة للبياتي جـ/ ٢/ ص١٨٧ من قصيدة «عن الموت والثورة» -ط. دار العودة بيروت سنة ١٩٧١.

(٣) ديوان بدر شاكر السياب - من قصيدة «النهر والموت» ص٤٥٦-ط. دار العودة - بيروت ١٩٧١.

وليست فكرة الحياة التي يولدها الموت بجديدة، إذ طالما وردت في الشعر القديم، وربما كان بيت أبي تمام:

إن الحمامين من بيض ومن سمر   دلوا الحياتين من ماء ومن عشب

من جميل ماقيل في هذا المعنى وبليغه وموجزه، كما فيه من الإبداع مايتطلع إليه شعراؤنا المجددون، وربما كان شبيهاً بمعناه ماقاله السياب في معركة «بور سعيد»:

إن الحديد الذي صنت الحياة به   غير الحديد الذي وافاك بالعطب

والخير في بندقيات قذائفها   حث المغيرين، والميلاد في قضب[1]

ولكنه ليس شبيهاً به أبداً في أسلوبه الشعري الموفق.

وكان ممن غص شعره بنوافر الأضداد من شعرائنا المجددين أدونيس، الذي بحث دوما عن لغة جديدة، ووسائل لإثارة المخيلة، ووجد أن من إحدى الوسائل الأسلوب الذي يجمع بين المتناقضات المتنافرة، معبراً بذلك عن طبيعة الحياة التي تجمع بينها كذلك.

ففي قوله:

كيف أمشي نحو شعبي، نحو نفسي
كيف أمضي نحو تهيامي وصوتي، كيف أصعد؟
لست إلانهراً يرفضّ، يخبو، يتوقّد
غامراً لؤلؤة الشعر الخفية
لابسا وسوسة الشمس[2]

يحس أنه إنسان يحتضن الأضداد، يصطدم فيه السالب بالموجب، فهو نهر يتدفق وينطلق ولكن انطلاقته تخبو، تتوقد، فهل يجتمع الفعلان عنده أم يتواليان؟ ترك ذلك للقارئ يقدره ويتخيله، ولم يفصح عنه كما فعل امرؤ القيس حين قال: «معاً» في وصفه للفرس «مكر مفر مقبل مدبر معاً»

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب - من قصيدة «بور سعيد» ص٤٤٩ - ط دار العودة بيروت ١٩٧١.

(٢) الآثار الكاملة لأدونيس - المجلد ٢، من «وجه البحر» مقطع «اللؤلؤة» ص٥٧٣.

كذلك غمر أدونيس لؤلؤة الشعر، وانغمر هو بوسوسة الشمس فجمع في ذاته بين الضدين، وكذلك فعل في تعبيره، وهو حين أراد أن يتدفق من جديد عاد إلى تاريخه كما يقول:

وزحت أبدأ تاريخي
أفتته، ألمّه وأنقيه
وفي لغتي مسافة الموت تحييني
وفي ورقي مسافة الجرح موج
آمر الصور
موج يؤاخي طريق الشمس، يفتح في
صدري محطاته
موج يعلمني أن الأقاصي مدار الحلم والسفر(١)

وعالج تاريخه بالتفتيت واللم، من خلال الفعلين المتعاكسين، يختار من التاريخ مايستحسن، ويطرح ماعدا ذلك، ومن البعيد الميت يحيا الجديد، وهكذا تحتضن لغة أدونيس المتناقضات التي يحتضنها قلبه ونفسه، كما احتضنت لغة أبي تمام البكاء والضحك عاكسة متقابلات الطبيعة في قوله:

لما بكت مقل السحاب حيا   ضحكت حواشي خده الترب
فكأنه صبح تبسم عن   سحر ضئيل في ضحى شحب

ولكن أدونيس ظل يلهث وراء هذا الأسلوب حتى وصل إلى درجة المبالغة المتطرفة، فجعل الثلج حاراً، والنار باردة، حين قال:

قولي يتكسر
هو ذا الثلج حار، هي ذي النار باردة
هو ذا المعلوم ساكن وهو في نفسه متحرك
غامض وهو في نفسه الواضح

(١) الآثار الكاملة لأدونيس – المجلد ٢، ص٥٥٩ من «وجه البحر» مقطع «الموج».

ولم يكن أدونيس وحده الذي عدا خلف هذه المبالغة في التناقض، والتناقض هنا لايعبر عن ظواهر حسية بل عن مشاعر نفسية، ومعانٍ في الذهن وادراكات بالقلب والعقل معاً، وربما كان من هذا القبيل قول الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة في قصيدته «كي انتظرك».

أدخل وحدي نصف القمر المظلم
تبلغني في منفاي رسالـــــــه
يبعثها الصيف القـــادم
يتساقط منها ثلج أسود[1]

فالصيف الحار يرسل الثلج، والثلج الأبيض يتحول عند الشاعر إلى أسود، والرسالة كلها مبعوثة من صيف لم يحل بعد، فكل ماهو منير دافئ أبيض ينقلب عند الشاعر إلى مظلم بارد أسود، وكل هذا التناقض لايعبر إلا عن حالة نفسية، ومشاعر خاصة بقائلها، قد يتمكن من نقلها إلى سامعه أو قارئه، وأن يوحي بها باستخدامه لنوافر الأضداد هذه، فالشاعر لم يحطم العلاقات التقليدية المألوفة لمجرد التجديد، وإنما وجد في ابتداع علاقات جديدة غير مألوفة حسياً وسيلة لإغناء الصورة وتحميلها انفعالات الشاعر ومشاعره النفسية.

ولن نفعل هنا فعل بعض النقاد القدامى فنقول: كيف يكون الثلج حاراً أو أسود وكيف تكون النار باردة، وقد قال هؤلاء القدماء: كيف يوصف الحلم بالرقة وهو المعروف بالرزانة والثقل والرجحان، وكيف ينعت البرد بالرقة وهو الغليظ السميك[2]. فللشاعر رؤاه وانطباعاته كما للرسام كذلك، فقد تختلف النسب بين الأشياء في رسومه عما هي عليه في الطبيعة

---

(١) ديوان «أجراس المساء» لمحمد ابراهيم أبو سنه -ص٤١. ط دار الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة، سنة ١٩٧٥.

(٢) فعلوا ذلك منتقدين أبا تمام بقوله: رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت في أنه برد.

والواقع، وقد تتبدل الألوان، وتتعانق المتناقضات، ويخرج برسومه عن المألوف، ونقبل ذلك كله منه، على أنه رؤية فنان وانطباعاته، وليس نقلاً جامداً لما ترى أعيننا نحن، وقد نتمكن من استيحاء رسومه، والوصول إلى إدراك ما أراد التعبير عنه، أو يبقى مارسمه غامضاً لدينا، أو قد يوحي بصورة جديدة ومعانٍ وانفعالات وخيالات لم تخطر للفنان قط.

وهكذا كانت للإغراب والإدهاش وسائل مختلفة لدى شعرائنا المجددين، بالصور التي تخرج عن المألوف، بتعانق المتناقضات، بالرموز التي اختاروها أحياناً من الطبيعة أو من الحياة اليومية، فحملت بين طياتها طرافة محببة، ولم تكن في الوقت ذاته غامضة، كتلك التي استعملها درويش أو السياب أحياناً، فكانت ذات جذور عاطفية وإنسانية قربتها من نفوس الجمهور، أو كقصيدة «قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء» بشفافية الرمز فيها، إذ يروي حادثة فتاة غنية تعجب بشاعر فقير لأنها تعشق سماع الشعر والغناء ولكنها بعد متعة سريعة كما يقول الشاعر:

فابتسمت قائلة: «لاأنت شاعر كبير
ياسيدي أنا بحاجة إلى أميـــــر»
وأنسد في السكون باب

* * * * *

أعرفها وأعرفه
تلك التي مضت ولم تقل له الوداع... لم تشأ
وذلك الذي على إبائه أتكأ
يجاهد الحنين يوقفه
كان الحنين يجرفه

هذا رمز من حياة الناس عاناه كثيرون، وأحس به كثيرون فهو ليس غريباً عن جمهور السامعين للشعر، فيه جدة وإبداع مع طرافة دون غموض، فهو في ظاهره حادثة عابرة، ولكنها تخفي خلفها صورة لاستغلال أبناء طبقة

لأخرى. وإذا سرنا مع بعض نقاد الأدب المحدثين في قراءتهم للشعر القديم وتحليله نجدهم يكتشفون مايشبه هذه الطريقة في الترميز الشعري لدى بعض شعرائنا القدامى حتى الجاهليين منهم، فالناقد يوسف اليوسف في كتابه «بحوث في المعلقات يرى أن «لبيداً يعكس عبر قصة البقرة الوحشية شجبه للعدوان، بل ويعكس الشاعر الجاهلي بوجه عام ظاهرة البقرة الوحشية والثور الوحشي، وهي الظاهرة التي تشكل جزءاً من هذه القصيدة أو تلك، ولاسيما من قصائد لبيد، يعكس جنوحه نحو السلم، وإدانته للعدوان، وضرورة ارتداد الشرّ على البادئ، إذ ليس مصادفة أن نجد البقرة الوحشية في معظم الأحيان تتعرض لكلاب الصيد، فلا يكون منها إلا أن تنقض على أحد هذه الكلاب فتمزقه، فليس من شأن هذه الظاهرة الراسخة في الشعر الجاهلي، إلا أن تحيل إلى ماليس هي، أي إلا أن تعني أكثر من ظاهرها، وإلا أن تترجم بما هي رمز عفوي، إلى معنى غني يقبع خلفها، حاملاً فحوى شجب كل عدوان يتجه نحو الحياة»[1]. وإذا قرأنا الشعر القديم قراءة متعمقة، وجدنا فيه الكثير من هذه الرموز، فماذا يعني الوقوف على الأطلال ووصفها؟ أهو مجرد صور يعرضها الشاعر أم هو رمز للشوق والحنين إلى الاستقرار عند إنسان تضطره الطبيعة إلى التنقل، وهو يحن إلى الإقامة في مكان واحد يجتمع فيه مع الأحبة ويبني حياة مستقرة هادئة فيه.

. وكذلك يرى البهبيتي في كتابه: «تاريخ الشعر العربي» أن طائفة قصص الحب التي بقيت لنا في العصر الجاهلي كقصة البراق وقصة المرقش الأكبر، وقصص غرام امرئ القيس ولهوه، وقصة غرام عنترة، كلها «لم يقصد بها إلى التصوير الغرامي لأحداث وقعت لهؤلاء الأبطال، وجرت على هذا النسق في حياتهم، وإنما هي من ألوان التصوير الرمزي لوقائع تاريخية تتصل بحياة كل منهم، وتبين مواقعهم من تاريخ أمتهم، وتتعلق

---

(١) «بحوث في المعلقات» ليوسف اليوسف – ص٥٠، ط وزارة الثقافة – دمشق سنة ١٩٧٨.

بمطامع لهم كانوا يجرون وراء تحقيقها، فخابوا فيها وأصابوا»[1] ولسنا نريد أن نتعسف ونبالغ فنقول إن شعراءنا المجددين قد قلدوا القدماء برموزهم، إننا بهذا نكون قد ظلمناهم حقاً، وأغفلنا إبداعهم في الأسلوب الرمزي، ولكننا أردنا أن نقول فقط إن للقدماء أيضاً طرائق في التعبير اللامباشر ربما كانت في يومها جديدة مبدعة، وحين تكررت فقدت جدتها، كما فقد الكثير من الرموز الحديثة جدته بتكراره في شعر أكثر من شاعر.

ولكن الذي يسترعي الانتباه أن شعراءنا المجددين حين وجدوا في الرمز طريقة في الإغراب جديدة، عاد أكثرهم إلى التاريخ العربي ينتقي منه رموزه، فوجدها أدونيس مثلاً في الحجاج الذي جعله رمزاً للسلطة الحديثة في تعاملها مع من هم تحت سيطرتها، كما وجدها في الحسين وحادثة مقتله وزيد بن علي ومهيار الديلمي وآراء الغزالي ومواقفه، ووجدها البياتي وصلاح عبد الصبور والسياب والحاوي وأحمد سليمان الأحمد في أبي العلاء والمتنبي والحلاج وصقر قريش، وعنترة، وهرقل، وجنكيز خان والتتار، أو في قصص ألف ليلة وليلة والسندباد، أو في حياة السيد المسيح وصلبه وتعذيبه، أو فيما روي من قصص الأولين وحيواتهم في القرآن الكريم، لاتغمض على القارئ أو السامع العربي كما أنها تتميز بطرافة تلاقيها مع الواقع الحديث، وهكذا ربط الشاعر المجدد القديم بالجديد بعرى لاتنفصم وهو يبحث عن الإغراب والإدهاش، ومن الطريف أن السياب حين اتخذ رموزه من التاريخ البابلي أخذ يبرر ذلك قائلاً: «أما الرموز البابلية، فاستعمالي لها، لم يكن إلا لما فيها من غنى ومدلول، وهي بعد قريبة منا، لا لأنها نشأت في بلد نسكنه اليوم، ولا لأن البابليين كانوا أبناء عمومة أجدادانا العرب، لالهذا كله وحسب.. بل لأن العرب أنفسهم تبنوا هذه الرموز،

---

(١) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري - محمد نجيب البهبيتي ص١٠٠ - ط دار الفكر سنة ١٩٧٠.

وقد عـرفت الكعبـة بين ظهور ابراهيم الخليل، وبين ظهـور النبي العـربي العظيم، جميع الآلهة البابلية، فالعزى هي عشتار، واللاة هي اللاتو، ومناة هي منات، وود هي تموز، بل إن العرب الجنوبيين أيضاً عرفوا هذه الآلهة، فتـموز الذي يروي لنا بعض المؤرخين العـرب، أنه رأى أهل حوران يبكونه تحت اسم تاموز. . . عرفته اليمن باسم تعز، ومازالت إحدى مدنها تسمى باسمه حتى اليوم. . وتقابل تعز الذكر اناثه العزى. . . ولما كان الإسلام - وهو الانتصار الأكبر الذي حققته القومية العربية - جاء ليقتلع اللاة والعزى ووداً وسواها من الأوثان التي عرفها العرب، فإن تسميتها اليوم بأسمائها العربية هذه، حين نستعملها رموزاً، يعتبر نوعاً من التحدي للاسم، وبالتالي للقومية العربية، وهذا مايجعلنا نعود إلى أصول هذه الرموز البعيدة. . . فليس بين العراقيين من يشعر بأن البابليين أقرب إليه من العرب، بل ليس هناك من يشعر بأن هناك رابطة غير رابطة المكان بينه وبين البابليين، ومع ذلك فليس شرطاً أن نستعمل الرموز والأساطير التي تربطنا بها رابطة من المحيط أو التاريخ أو الدين، دون الرموز والأساطير التي لاتربطنا بها إحدى هذه الوشائج، ومن يرجع إلى قصيدة «إليوت» الرائعة «الأرض الخراب» يجد أنه استعمل الأساطير الوثنية الشرقية، للتعبير عن الأفكار المسيحية، وعن قيم حضارية غربية»[1].

ولسنا هنا في موقف محاسبة السياب كما حاسب نفسه هو، أو محاسبة غيره في استقائه رموزه من تاريخ بابل أو من الأساطير اليونانية، أو من شخصيات الأدب الغربي وإنما كانت الغاية من عرض تبريرات السياب هذه، بيان أن الشاعر المجدد أحس أن أمتن الأربطة هي تلك التي تربطه بتاريخ أمته وحضارتها، وإن كان هذا لايمنعه من توسيع أفقه ودائرة استخدام معارفه، كما فعل شعراء السلف من قبل.

---

(١) رسائل بدر شاكر السياب - ص٨٣.

والحقيقة أن الشاعر المجدد حين رأى في الرمز وسيلة في التعبير مدهشة، لم يصل في إدهاشه حد الغموض وهو يتخذ رموزه من حوادث التاريخ العربي وشخصياته، فهي بعض من مكونات الفكر العربي، وليست غريبة عنه، فهي السلسة الواصلة بين الماضي والحاضر، ويرى عبد المعطي حجازي أن الشعر الذي يدور حول فكرة التاريخ، أو يعكس وعياً مأسوياً بالزمن، يمكن للتراث أن يلعب فيه دوراً جوهرياً.

وكذلك حين وجد بعض الشعراء أن وسيلتهم في الإدهاش قد تكون باستخدامهم الأسلوب الصوفي، كما فعل أدونيس مثلاً، فإنهم ظلوا بذلك مشدودين إلى الماضي يبعثون منه شيئاً، ويبدعون منه جديداً، وقد نلحظ هذا في المقطعين التاليين لأدونيس، أولهما من قصيدة تحولات العاشق التي تحمل عنواناً يذكرنا بالأسلوب الصوفي القديم إذ يقول:

يغلبني الحال
أدخل صحراء الجزع هاتفاً باسمك
نازلاً إلى الأطباق السفلي
في حضرة العالم الأضيق
أشاهد النار والدمع في صحن واحد[1].

وثانيهما من مقطع «السماء الثامنة» في «مرايا وأحلام» إذ يقول:

وانطلق الرفرف. . . صار يعلو
وحطني في حضرة الإله، مارأيته
لم تره عين، وماسمعته
لم تستمعه أذن
نوديت: لاتخف
خطوة خطوة كأنني خطوت ألف عام

---

(١) الآثار الكاملة لأدونيس، ج٢، ص١٢٤.

أحسست حول كتفي
يداً ولم تكن محسوسة
فأورثت قلبي كل عام[1]

وفي النهاية نستطيع القول إن لغة القصيدة الجديدة احتفظت بعلاقة متينة مع التراث العربي بمفرداته وتراكيبه وصوره وأسلوبه في التعبير، ومع ذلك كانت كذلك جديدة كل الجدة، إذ استطاعت أن تبرز هذا القديم في ثوب جديد له رونقه الخاص به.

وهكذا لم تكن القصيدة العربية الجديدة منبتّة عن الماضي، فهي استمرار متطور للحساسية الشعرية العربية، هي كما قال عبد المعطي حجازي: «استمرار للبحث نابعة من تراكم الخبرة، والانعتاق من أغلال الاتباع[2]» ولقد أحس الشعراء المجددون بوجوب بقاء خيط يربط بين القديم والجديد كما قال السياب: «يجب أن يبقى خيط يربط بين القديم والجديد، يجب أن تبقى بعض ملامح القديم في الشيء الذي نسميه جديداً، وعلى شعرنا ألا يكون مسخاً غريباً في ثياب عربية أو شبه عربية، يجب أن نستفيد من أحسن مافي تراثنا، في نفس الوقت الذي نستفيد فيه مما حقق الغربيون»[3].

* * *

(١) الآثار الكاملة لأدونيس، حـ٢، ص٤٣٦.

(٢) من مقالة «في الرؤية والتجربة» لعبد المعطي حجازي، في مجلة الفكر التونسية، عدد ٩، جوان - حزيران سنة ١٩٨١.

(٢) رسائل بدر شاكر السياب - من رسالة إلى يوسف الخال - ص٨٠.

الخاتمــة

الشعر الحديث تعبير عن نفسية الإنسان المعاصر

« الشـاعـر بإبداعـه مـرتبط، أو يجب أن يرتبط بروح أمـتـه ذاتهـا، بينابيع حيـاتهـا، بمثلهـا وتطلعاتها، حيث البذور والأصول، الأسرار، والرمـوز، حـيث الحنين والحـركـة والتـوثب، وحـيث البـراءة والصـبـوة، وحـيث التـمـوج والتناقض والغـرابة، وحيث البكارة الدائمـة، حيث الحياة ولانهائية الحياة».

أدونيس

وهكذا لم يبلغ رواد التجديد - مهما تطرفوا - حد الرغبة في هدم الماضي، بل - على العكس - حاولوا أن يعطوا هذا الماضي أبعاداً جديدة، ولم تكن علاقتهم به علاقة عداء قط، بالرغم من بعض الهجوم على شعر السلف، وبالرغم من توقع بعضهم لأن يكون الشعر الجديد ثورة عاصفة، ومنهم نازك الملائكة حين قالت في مقدمة «شظايا ورماد» «إن الشعر العربي اليوم على حافة تطور جارف عاصف، لن يبقي من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب، ستتزعزع قواعدها جميعاً، والألفاظ ستتسع حتى تشمل أفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية (الموضوعات) ستتجه اتجاهاً سريعاً الى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد».

فالثورة لم تكن جارفة، بل كانت تطوراً هادئاً فيه الكثير من التعقل، والعصرية المطلقة من كل قيد سلفي، لم تسحر الشعراء فتجعلهم ينسون الماضي، وتراثهم الغني، فكان نتاجهم ذا أصول ممتدة في الماضي، وفروع خضراء في الحاضر تتطاول إلى المستقبل، وأدرك الشعراء المجددون - كما قال السياب - بأنهم يجب أن يستفيدوا من أحسن مافي تراثنا، في نفس الوقت الذي يستفيدون فيه مما حقق الغربيون.

والحقيقة أن الأمر ليس استفادة من موروث أو غربي فقط، إذ لما كان الشعر تعبيراً عن خبرات وتجارب إنسانية، وكانت هناك علاقة متينة بين نتاج الشاعر والمناخ الفكري والشعوري الذي يحضه على التعبير، كان لابد للشاعر أن يجدد تبعاً لتجدد هذا المناخ، متأثراً بكل العوامل الفاعلة في تطويره.

والشعر الحديث تعبير عن نفسية الإنسان المعاصر، وانفعالاته وتطلعاته، تعبير عن إحساسه بعصره، لذا لابد له أن يتطور مع تطور العصر، وتطور نفسية الإنسان بالتالي، فالتجديد في الشعر ماهو إلا ضرورة داخلية لدى الشاعر، صادقة مرتبطة بتاريخ الزمن الذي يعيش فيه.

وإن كان شعراء الخمسينات قد استقوا الكثير من الموروث، وتأثروا كذلك بشعر الغربيين، وأبدعوا بعد ذلك نمطاً خاصاً بهم، فإن ذلك لايعني أن يكون هذا النمط أنموذجاً يقلده كل من تلاهم، فكما لايمكن للحركات الفكرية و الشعورية أن تتجمد على نمط، كذلك لايمكن أن تتجمد وسائل التعبير عنها على شكل. وماهو اليوم جديد سيكون في المستقبل تراثاً، قد ينطلق منه شعراء الأجيال المقبلة، وقد يثورون عليه ثورة جارفة.

* * *

المصادر والمراجع

مصادر المادة الشعرية :

الدواوين :

المعلقات العشر – دار صادر – بيروت .

ديوان امرئ القيس – الشركة الوطنية للنشر – الجزائر ١٩٧٤ .

ديوان عنترة بن شداد – دار صادر – بيروت .

ديوان زهير بن أبي سلمى – دار صادر بيروت ١٩٦٠ .

ديوان عمر بن أبي ربيعة – دار صادر – بيروت .

اللزوميات للمعري – دار صادر – بيروت ١٩٦١ .

ديوان أبي العتاهية – تحقيق د. شكري فيصل – ط جامعة دمشق سنة ١٩٦٥ .

ديوان أبي نواس – دار صادر – بيروت ١٩٦٦ .

ديوان أبي تمام – دار المعارف للطباعة والنشر – القاهرة سلسلة ذخائر العرب .

ديوان ابن الفارض – ط . مطبعة محمود توفيق .

ديوان البحتري – ط . دار المعارف للطباعة والنشر – القاهرة سلسلة ذخائر العرب .

ديوان بشار بن برد – ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة .

ديوان المتنبي (شرح العكبري) ط . مطبعة مصطفى البابي وأولاده بمصر سنة ١٩٣٦ .

الآثار الكاملة لأدونيس – شعر – ط . دار العودة – بيروت .

الآثار الكاملة لأحمد عبد المعطي حجازي – ط . دار العودة – بيروت .

الآثار الكاملة لبدر شاكر السياب – ط . دار العودة – بيروت .

ديوان خليل الحاوي – ط . دار العودة – بيروت .

الآثار الكاملة لصلاح عبد الصبور – ط . دار العودة – بيروت .

مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور – ط . دار العودة – بيروت .

الآثار الكاملة لمحمدالفيتوري – ط . دار العودة – بيروت .

معزوفة لدرويش متجول لمحمد الفيتوري – ط . دار العودة – بيروت .

الآثار الكاملة لنازك الملائكة – ط . دار العودة – بيروت .

▪ ▪ ▪

المراجع:

كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني – ط. دار الكتب – مصر.

أسرار البلاغة – للإمام عبد القاهر الجرجاني – ط. دار المعرفة للطباعة والنشر – بيروت سنة ١٩٧٨.

إعجاز القرآن – للباقلاني – تحقيق أحمد صقر – ط. دار المعارف – مصر سنة ١٩٥٤.

الحاشية الكبرى على متن الكافي – للدمنهوري – ط. مطبعة المعاهد – القاهرة سنة ١٩٣٤.

دار الطراز في عمل الموشحات – لابن سناء الملك تحقيق د. جودة الركابي – ط. دمشق سنة ١٩٤٩.

دلائل الإعجاز – للإمام عبد القاهر الجرجاني – ط. مطبعة المنار – الطبعة الرابعة سنة ١٣٦٧هـ.

رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، تحقيق بنت الشاطئ – ط. دار المعارف – مصر.

الشعر والشعراء – لابن قتيبة – تحقيق أحمد محمد شاكر. ط. دار المعارف –مصر سنة ١٩٦٦.

كتاب الصناعتين – لأبي هلال العسكري – تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم – ط. دار إحياء الكتب العربية سنة ١٩٥٢.

طبقات الشعراء – لابن المعتز – تحقيق عبد الستار أحمد فراج. ط. دار المعارف – مصر.

طبقات فحول الشعراء – لابن سلام الجمحي – تحقيق محمود محمد شاكر. ط. دار المعارف للطباعة والنشر القاهرة – ذخائر العرب.

العمدة – لابن رشيق القيرواني – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. ط. دار الجيل – الطبعة الرابعة.

الفتوحات المكية – للشيخ محيي الدين بن عربي – ط. دار صادر – بيروت.

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – لابن الأثير تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة – ط. مكتبة نهضة مصر القاهرة. دار صادر – بيروت.

معجم الأدباء – لياقوت الحموي – تحقيق لجنة برئاسة أحمد فريد الرفاعي – ط. مطبعة الملك فؤاد الأول، مشروع إحياء الأدب العربي والمكتبة العربية.

مقدمة ابن خلدون – ط. المطبعة الازهرية سنة ١٩٣٠.

الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء – لأبي عبد الله محمد بن عمران المرزباني – ط. المطبعة السلفية سنة ١٩٤٣هـ

الوساطة بين المتنبي وخصومه - لعبد القاهر الجرجاني - ط. دار إحياء الكتب العربية القاهرة.

الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية - د. عز الدين اسماعيل. - ط. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٦٧.

اتجاهات الشعر العربي المعاصر - د. احسان عباس - ط. سلسلة عالم المعرفة - الكويت سنة ١٩٧٨.

قضايا الشعر العربي المعاصر - نازك الملائكة - ط. مكتبة النهضة بغداد سنة ١٩٦٥

في النقد الأدبي - د. شوقي ضيف - ط. دار المعارف - مصر.

التطور والتجديد في الشعر الأموي - د. شوقي ضيف ط. دار المعارف - مصر

العصر العباسي الأول - د. شوقي ضيف - ط. دار المعارف مصر

دراسات في الأدب العربي - د - عبد الكريم اليافي -ط. دمشق سنة ١٩٧٢.

الرمز الشعري عند الصوفية - د. عاطف جودت نصر - ط. دار الأندلس - بيروت سنة ١٩٧٨.

تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري د. نجيب محمد البهبيتي -ط- دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٦٢

ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة - جلال العشري - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١.

قضية الشعر الجديد - د. محمد النويهي - ط المطبعة العالمية سنة ١٩٦٤ (جامعة الدول العربية - معهد الدراسات العربية العالية).

الشعر العربي في المهجر - محمد عبد الغني حسن - ط دار مصر للطباعة سنة ١٩٥٨.

تاريخ الأدب العربي - بلاشير - ترجمة د. ابراهيم الكيلاني - ط وزارة الثقافة - دمشق

كتاب «الشعر» د. جميل سلطان - ط. المكتبة العباسية.

صفي الدين الحلي - د. ياسين الأيوبي -ط. دار الكتاب اللبناني - بيروت سنة ١٩٧١.

أبو تمام، حياته وحياة شعره، د. نجيب محمد البهبيتي. -ط. دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٥.

الفن ومذاهبه في الشعر - د. شوقي ضيف -ط. مكتبة الاندلس - بيروت.

الغزل عند العرب - ج. ك فادية - ترجمة د. ابراهيم الكيلاني -ط. وزارة الثقافة - دمشق سنة ١٩٧٩.

تهذيب الإيضاح - عز الدين التنوخي - ط. الجامعة السورية سنة ١٩٤٨.

ت س إليوت، الشاعر الناقد – تأليف ف. أ ماتسن ترجمة د. إحسان عباس –ط. المكتبة العصرية – صيدا.

مقدمة للشعر العربي – أدونيس –ط. دار العودة – بيروت.

الثابت والمتحول – أدونيس ط. دار العودة – بيروت.

موسيقى الشعر – د. ابرهيم أنيس –ط. دار القلم – بيروت سنة ١٩٧٢.

الشعر في السودان – د. عبده بدوي – سلسلة عالم المعرفة – الكويت سنة ١٩٨١.

بحوث في المعلقات – يوسف اليوسف – ط. وزارة الثقافة – دمشق – سنة ١٩٧٨

حياتي في الشعر – صلاح عبد الصبور ط. دار العودة – بيروت سنة ١٩٦٩.

قصتي مع الشعر – نزار قباني – من منشورات نزار قباني سنة ١٩٧٣.

شيء عن الوطن – محمود درويش – ط. دار العودة – بيروت.

رسائل بدر شاكر السياب – جمع وتقديم ماجد السامرائي. – ط. دار الطليعة.

عن بناء القصيدة العربية الحديثة د. علي عشري زايد – ط. مكتبة دار العروبة – الكويت سنة ١٩٨١.

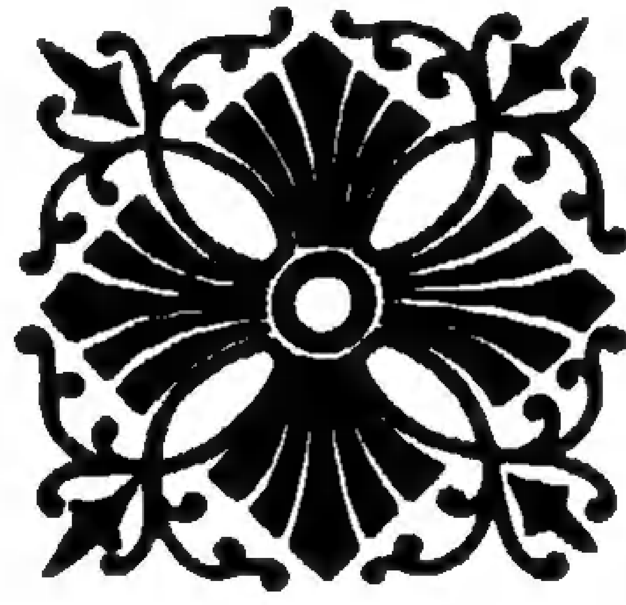
الشعر العربي الحديث – دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية –د. نعيم اليافي – ط. وزارة الثقافة والارشاد القومي دشق سنة ١٩٨١.

مجلة الفكر التونسية – عدد خاص في قضايا الشعر العربي المعاصر (عدد ٩) سنة ١٩٨١.



الفهـــرس

٣٠٠٠ ط ١٩٩٥/١١/١



الطبع وفرز الألوان في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٥

سعر النسخة داخل القطر
١٤٠ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل
٢٨٠ ل.